tudor vianu





Vol. I şi II lei 10

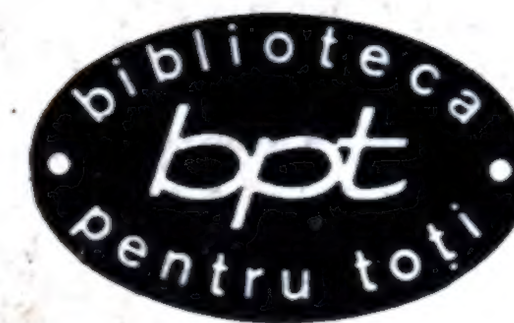
editura pentru literatură

„De la un estetician ca Tudor Vianu nu se putea aştepta decît la o atitudine estetică faţă de artă. Scrisul său rămîne cel mai adese în planul eseistic al unor discuţii ideologice, privind genetic problemele de artă, în organicitatea şi evoluţia lor, cu foarte rare incursiuni în actualitatea militantă. Articolele sale sînt totdeauna informate, de o erudiţie ce nu înnăbuşe, într-un stil de o demnitate de expresie abstractă, ce-i dau un accent de gravitate şi de plenitudine remarcabile." EUGEN LOVINESCU

363

tudor vianu





tudor vianu

arta prozatorilor români





cultură generală

Ilustrația copertei: *N. Claudiu*

tudor vianu

arta prozatorilor români

*

EDIȚIE ÎNGRIJITĂ ȘI INTRODUCERE
DE GEO ȘERBAN

1966

EDITURA PENTRU LITERATURĂ

TUDOR VIANU SAU IDEALUL PERFECȚIUNII

Cu Tudor Vianu s-a petrecut acest lucru, de loc neobișnuit în cazul oricărui creator, dar mai puțin frecvent la un gînditor, cum era înainte de toate autorul *Artei prozatorilor români*, de a-și fi găsit drumul propriu și tonul potrivit din capul locului. Nu numai că întreprinderile sale mari nu se dezic de cele mărunte (sub raportul dimensiunii), dar în paginile tinereții s-ar fi putut întrezări, fără greș, opera maturității. Chiar dacă soluțiile nu sînt definitive din primul moment, domeniile de cercetare sînt perfect circumscrise. Tudor Vianu însuși era adus în situația de a constata, nu fără o secretă satisfacție, schițîndu-și autobiografia „spirituală" în *Idei trăite* (1958), cum încă în teza de doctorat din 1923 puteau fi identificate preocupările sale specifice de istorie literară, estetică, morfologia culturilor, teoria valorilor, antropologie *(„tot atîtea domenii care, de aci înainte, aveau să mă reție multă vreme")*. Preocupările vor rămîne constante, ce urmează să se nuanțeze este numai atitudinea, consolidîndu-se, împlinindu-se pe măsura acumulării faptelor. Dar și acestea sînt într-un fel limitate de la un anumit stadiu în sus. Impresia cui examinează integral prodigioasa activitate desfășurată de Tudor Vianu pe întinderea unei jumătăți de secol aproape este că ea s-a constituit prin sedimen-

tare şi nu prin subite revelaţii. Spectaculosul, ineditul senzaţional apar, în cazul său, depăşite de convergenţa eforturilor în vederea unei ţinte de anvergură, antrenînd voinţa de sistematizare. Deşi se mişcă pe mai multe planuri, se constată pe dedesubt o unitate, lucrările decurg unele din altele, se anticipează ori se completează reciproc, se pregătesc şi împreună se nutresc dintr-o viziune de sinteză, mobilă, adaptată obiectivelor noi ale cercetării. A caracteriza fapta de cultură a lui Tudor Vianu înseamnă tocmai a pune în valoare simetria componentelor ce o alcătuiesc, cum părţile se leagă între ele şi îşi răspund ca elemente ale aceluiaşi tot. Cercetările literare sînt aplicaţii ale unei înţelegeri estetice care, la rîndul ei, decurge dintr-o viziune superioară asupra ordinii lucrurilor şi a răspunderilor aparţinînd unui cărturar cu percepţia vie a realului, sensibil la problemele timpului său, angajat în soluţionarea lor. Tipul de intelectual reprezentat de Tudor Vianu se remarcă prin năzuinţa de integrare în ambianţa epocii, călăuzit de ambiţia de a asigura efortului individual eficienţa unei îndrumări colective şi de a introduce manifestările naţionale în circuitul valorilor universale. Meditaţia şi speculaţia teoretică în cîmpul esteticii, cărora s-a dedicat prin natura specializării sale, şi-au găsit corolarul, s-au cristalizat, în planul atitudinilor practice, într-o concepţie întemeiată pe primatul faptei, avînd drept ţel armonia imanentă, organicitatea, echilibrul autonom, în spiritul perfecţiunii artei. Înţelegerea artei ca expresie supremă a muncii *(„muncă ajunsă la libertate şi fericire")* şi ca o promisiune că stă în puterea eforturilor omeneşti să atingă culmile desăvîrşirii reprezintă punctul nuclear al gîndirii lui Tudor Vianu, ostil improvizaţiei descusute, subiectivismului anarhic, exaltărilor vitaliste, stărilor hibride, tot atîtea obstacole în calea creaţiei durabile de *opere*, singurele capabile, din unghiul său de privire, să dea măsura unei personalităţi, să fundamenteze

o civilizaţie şi să asigure climatul unei fertile dezvoltări spirituale.

„Am fost oamenii unei răscruci", ţinea să precizeze Tudor Vianu, referindu-se la generaţia din care se considera făcînd parte împreună cu Mihai Ralea şi Camil Petrescu *(Viaţa românească*, 8/1956). Cu toţii şi-au început activitatea în atmosfera de nesiguranţă şi de confuzie generată de primul război mondial, care pusese sub semnul întrebării o dată cu stabilitatea valorilor însăşi utilitatea raţiunii. Lezaţi în sentimentul demnităţii intelectuale, ei s-au regăsit solidari în susţinerea unor idealuri înalte de cultură şi civilizaţie, încrezători în posibilităţile suverane ale cunoaşterii umane şi în resursele de afirmare originală a poporului nostru. *„Ceea ce ni se pare regretabil astăzi e lipsa de autoritate a ideilor, a principiilor superioare*, observa Camil Petrescu într-un articol din 1923 apărut în *Revista vremii*, precizînd : *Războiul ar fi putut să dărîme «idoli» şi bucuria noastră nu putea fi decît cu atît mai mare. A năruit însă şi credinţa — cu caracter absolut — în ceva superior vieţii de toate zilele... Dacă nu înţelegem să ne închinăm înaintea oamenilor, înţelegem că sînt adevăruri superioare imutabile pe care nu le poţi evita, fără să nu te stigmatizeze acest lucru."* Derutei cauzată de spectrul mult agitat al „crizei", „haosului" îi contrapune dezideratul „muncii pozitive", acelaşi pe care şi Mihai Ralea îl va formula în paginile *Vieţii româneşti*. Aici, numai peste cîţiva ani, acesta scria : *„Sîntem într-o epocă de lămurire, de autointerpretare. Trebuie să ne cîntărim forţele şi să ne identificăm temperamentul. Sufletul nostru nu e încă lămurit. Avem nevoie de o definiţie a fenomenului românesc... Dar pentru aceasta trebuie inteligenţă, logică, intelectualitate."* Pe o poziţie identică se situa şi Tudor Vianu cînd saluta o încercare de cercetare a caracteristicilor artei româneşti ca pe un semn de orientare către

o reconfortantă conștiință de sine : *„Fără a ști cine sîntem, în lipsa unei imagini proprii, cădem pradă golului lăuntric“ (Masca timpului,* 1926). Încă de pe cînd ținea „cronica ideii“ la *Sburătorul* și era nevoit să constate, făcînd bilanțul primei jumătăți de an de apariție a revistei, preocuparea redusă pentru doctrină, el se neliniștea : *„S-ar putea spune că trăim spontan, dar cugetăm puțin asupra acestei vieți“.* După exemplul culturilor ajunse la o expresie proprie bine definită, caracterizate prin preponderența activității de „reflexiune intelectuală“, și într-un spirit de continuitate a tradiției de aprinse dezbateri de la *Convorbiri literare* și *Contemporanul,* se simțea îndrituit să reclame : *„In toate privințele e nevoie de o nouă silință studioasă, obiectivitate și analiză“ (Sburătorul,* 27, 18 octombrie 1919). Indiferentismului, apatiei morale și intelectuale, traduse în planul existenței sociale prin automatism și reacție mecanică la problemele vieții, Vianu le opunea „spiritul viol“, prin care voia să denumească o fecundă dispoziție *„făcută din interes, bucurie, neodihnă, creație“,* pe scurt : *„O lume și facerea ei“ (Viața românească,* februarie 1921). Dincolo de limbajul oarecum contaminat de vitalismul nietzschean, se impune prețuirea acordată faptei, voinței de a dura în matca potențelor originale. De altminteri, formularea expresă, imperativă n-avea să întîrzie. Eseul *Cultura estetică* din 1924 afirmă răspicat : *„Un vast program de reconstrucție a țării stă în fața generației noastre“.*

Dintru început, Tudor Vianu se plasa în perspectiva unui mobilism istoric, în cuprinsul căruia efortul uman de perfecționare a condițiilor existenței și a personalității proprii își afla îndreptățirea totală. El putea să fie afectat lăuntric, dezolat — și era după cum lasă să se întrevadă criticile radicale din *Masca timpului,* unde sînt sancționate *„turburea incoherentă a vremii“, „dezordinea unei societăți care pare a-și fi pierdut frîul“* — fără să dezarmeze, fără să abdice de la încrederea în redobîndirea posibilă a unității zdruncinate temporar, în continuitatea dezvoltării organice, ascendente. Termenul de „criză“, cu aplicație chiar la epoca în care își desfășura activitatea, revine des sub pana lui Tudor Vianu, de fiecare dată spre a marca o nouă încordare a conștiinței în vederea depășirii impasului prin soluții acceptabile rațional și verificabile în practică. Gîndirea sa avansează prin asimilări și delimitări succesive. O primă etapă s-ar înscrie în filiația unui istorism de descendență hegeliană prefigurînd un fel de justă balanță între regionalism și universalism. *„Cu reacțiunile și determinările proprii esenței noastre, trebuie să ne revărsăm în albii europene“,* scria Tudor Vianu în *Revista critică* la 8 februarie 1919. Foarte curînd, comentînd un recent volum de „cugetări“ al lui Lucian Blaga, era stimulat să insiste : *„Dacă înțeleg bine datoria generației noastre, ea mi se rezumă în tendința către marea cultură : realizarea locală a sufletului european“ (Sburătorul,* 7 iunie 1919). Desigur, eventualele sugestii veneau mai de aproape, pentru fostul colaborator al *Vieții noi,* chiar de la mentorul acesteia și mai apoi profesorul său, Ovid Densusianu, sau din direcția lui Lovinescu, amîndoi fervenți propagatori ai „europenizării“. Viziunea aceasta a comunicabilității, a interferențelor dinamice îl situa la polul opus conservatorismului tradiționalist, cu care va și intra în polemică, respingînd teoria „pseudomorfozelor“ lansată de Spengler și preluată la noi de apărătorii unui „fond autohton“ imuabil, primitiv, izolat artificial de cuceririle civilizației moderne. Un plus de adîncire a meditației se reflectă în precizarea terminologiei, o dată cu apariția noțiunii de „stil cultural“ în paginile din *Masca timpului.* Vianu îl citise pe Nietzsche și nu putuse să rămînă insensibil la aspirația acestuia către omogenitate, cînd el însuși simțea solicitarea unei

exigențe similare față de aspectul lumii înconjurătoare dinamitată de tendințe divergente. Soluția i se părea, deocamdată, depinzînd de convergența către un „centru intern de idealitate", în virtutea căruia dezvoltarea urmează logica finalistă a organismelor. Strictă chestiune de *conformare ?* O astfel de concluzie ar fi contrazis premizele adoptate pînă acum. Prilejul precizărilor necesare îl oferă memoriul publicat la începutul anului 1929, în *Arhiva* despre *Concepția raționalistă și istorică a culturii.* Din confruntarea critică a celor două orientări filozofice, gînditorul nostru scoate argumente pentru formularea, prin sinteză, a unei concepții *activiste,* de aci înainte reluată și consolidată mereu de Tudor Vianu. În lumina activismului, accentul cade pe *transformare,* natura devenind obiectul întregirii și umanizării perpetue. Caracteristica sa este de a se defini ca un antidot împotriva sentimentului dizolvant de criză, întrucît orientează forțele sufletești, nu către aprofundarea sterilă a propriei originalități — care fiind act continuu nu poate figura niciodată ca obiect de studiu, de unde eventuala deprimare și iluzia primejdioasă a inexistenței unei meniri originale — ci către „creație și rodnică afirmație umană". Cursul de filozofia culturii ținut în anii următori, revăzut și tipărit mai tîrziu în volum, va împinge dezbaterea mai departe, îmbrățișînd o largă arie de cercetare pentru fundamentarea activismului ca un program corespunzător realităților noastre sociale și spirituale. Speculațiilor pe tema originalității — de atîtea ori trecută în seama unor factori transcendentali — Tudor Vianu le replică cu autoritatea truditorului neobosit care era el însuși : *„De prisos va fi de pildă ca noi, românii, să ne extenuăm în întrebarea cine sîntem ; întrebare care de altfel nu depășește stadiul formal. Mai eficace este să ne încordăm puterile creatoare, pentru ca operele noastre să dovedească cine sîntem cu adevărat... Problema specificității culturii românești este prin urmare o problemă de realizări culturale, o problemă de muncă națională, și acei care doresc solicitarea specificului nostru trebuie ei înșiși să ia inițiativa activității în toate domeniile, în virtutea convingerii că în opere se depun tendințele profunde și iese la iveală ceea ce poate să fie specific în sufletul național"* (*Filozofia culturii,* ed. a II-a, 1945, p. 245). Soluțiile activismului, rezultate din neaderența la fatalismul determinist și scepticism relativist, se înscriu într-un plan superior prin promovarea acelei înțelegeri umaniste simbolizată în mitul lui Prometeu. În dezacord cu cei ce afirmau că timpurilor noastre le este inaccesibil, impropriu fundamentul unei inspirații mai adînci, de unde și inevitabilitatea haosului existent, gînditorul român persevera să demonstreze constituirea prometeismului ca un reflex al creșterii conștiinței de sine a omului modern, transformării sale în creator emancipat de teroarea autorității, a egolatriei, aflînd un sens muncii sale transformatoare tocmai în solidarizare, în înfrîngerea întîmplătorului, arbitrarului, incoerentului. Se înțelege că întoarcerea la un nou ev mediu al dogmei și intoleranței, în care unii teoreticieni iraționaliști (Berdiaev, Jacques Maritain, Henri Massis) căutau rezolvarea crizei, îi apărea lui Tudor Vianu ca o abdicare, incompatibilă cu valorile cucerite în procesul făuririi culturii și civilizației. Nu abandonarea valorilor, ci o mai rațională fructificare, aprofundarea lor prin diferențiere și de aici mai departe către punctul de unde vederea se deschide asupra totalității vieții ! Dacă în ce privește originea valorilor concepția lui Tudor Vianu ar comporta anumite revizuiri, ea continuă să-și păstreze vitalitatea prin acele dintre aspectele sale caracteristice care amendează subiectivismul din actul valorificării și subliniază generalitatea și permanența valorii. Meditația pe teme axiologice este pentru Tudor Vianu ocazia unor noi argumente în favoarea activismului, ca de pildă atunci cînd leagă de re-

cunoașterea valorilor putința unei fortificări a comunității umane sau cînd demonstrația „polarității" valorilor îl duce la concluzia : *„Cine dorește nu numai să cuprindă, dar să și realizeze valorile, trebuie să le apere împotriva nonvalorilor cu care ele se leagă" (Introducere în teoria valorilor*, 1942, pp. 71—72). În felul acesta, postulatul „ireductibilității" valorilor, al autonomiei lor ca o consecință a progresului cunoașterii, se integrează într-o viziune dinamică pentru care valorile implică confruntarea, acțiunea lor reciprocă. Diferențierea valorilor nu se confundă cu separarea, cu izolarea decît cu prețul sărăcirii și atrofierii lor. Tudor Vianu restabilește legăturile dintre valori fără să sacrifice „originalitatea" nici uneia. El poate, bunăoară, să combată „filozofia ca artă" sau „poezia filozofardă" pe criteriul strictei delimitări a domeniilor și metodelor, dar, în același timp, să susție unitatea filozofiei cu arta (unitatea nu identitatea) sub semnul manifestării aceluiași elan către totalitate. Dincolo de specificitatea valorilor, Tudor Vianu caută afinitatea, conservarea perspectivei de ansamblu în considerarea lucrurilor, ca un remediu față de regresul marcat prin excesul autonomizării funcțiilor și însușirilor, ducînd la specializare îngustă, la cultul modern al competenței pe un teren limitat, la pierderea aptitudinilor de a concepe lumea, de a trăi viața ca un întreg. Într-o epocă de dispersare a atenției spre extreme, de prețuire a părții desprinse din context, autorul *Introducerii în teoria valorilor* reactualiza noțiunea „cosmosului", prin care vechii greci denumeau atît structura ordonată a universului, armonia lui integrală, cît și frumusețea lumii, tinzînd către aceeași desăvîrșită organizare. Idealul perfecțiunii culminează la Tudor Vianu în sublinierea cosmicității operei de artă, pe care o propune ca model tuturor plăsmuirilor umane. Simetria absolută care distinge operele artistice deplin realizate, caracterul lor de sistem necesar în ansamblul lui și în fiecare din părțile componente, convergența elementelor într-o unitate incoruptibilă, autonomă, furnizează tuturor străduințelor omenești dovada posibilei perfecțiuni. *„...după exemplul artei, ne putem sili către armoniile realizate de ea pînă acum. Pentru că există artă, poate exista o societate mai bună, o viață morală mai nobilă, o știință mai completă, mai adîncă și mai adevărată"*, conchidea Tudor Vianu în eseul *Semnificația filozofică a artei* din 1942. Este semnificativ că exact în același an, Mihai Ralea scria despre *Mentalitatea estetică și timpul nostru*, subliniind rolul de „echilibru" al artei în timpurile de paroxism, caracterul său terapeutic : *„...dacă valoarea omului e azi în scădere, dacă umanismul încearcă vremi de amurg, mentalitatea estetică poate opri ultimile rătăciri"*.

Într-o perfectă simetrie cu încercarea de a răsfrînge asupra civilizației însușirile operelor de artă se situează configurarea personalității umane în concepția lui Tudor Vianu. Cu aceeași neliniște cu care căuta depășirea tendințelor anarhice ale vieții moderne, el realiza condiția precară a omului copleșit de sentimentul dezrădăcinării și solitudinii în împrejurările urbanismului și industrialismului haotic, derutant. Reacția sa față de „criza morală" a momentului lua forma proclamării „unității și integrității omului" înzestrat cu acea noblețe pe care i-o conferă posibilitatea nelimitată de a cunoaște și, prin urmare, de a participa la orînduirea rațională a lumii. Imaginii unui om sfîșiat de impulsurile subconștientului sau sclav al forțelor supranaturale, mult cultivată în epocă, Tudor Vianu îi preferă perspectiva clasică a „primatului spiritual", documentată în textul-manifest *Idealul clasic al omului*. Orientarea sa dezvăluie un dublu sens protestatar împotriva pasivității contemplative (adesea de esență mistică) prin sforțarea de înțelegere a lumii capabilă să împrumute omului acel elan de ridicare

pînă la principiul organicității suverane — și contra individualismului solipsisit prin inculcarea sentimentului de integrare în armonioasa dezvoltare a universului. *Idealul clasic al omului* apărea în 1934, cînd creșterea vertiginoasă a forțelor agresive era dureros resimțită de orice conștiință intelectuală. Cărturari de vază au recurs atunci la experiența secolelor anterioare pentru a face să se înțeleagă prețul liberei desfășurări a conștiinței, imposibilitatea de a o anula fără a primejdui demnitatea omului. Un Ernest Cassirer, izgonit peste graniță de nazismul german, da, în aceste împrejurări, lucrarea sa capitală despre *Filozofia luminilor (Philosophie der Aufklärung*, 1932), elogiu nedisimulat al rațiunii sfărîmătoare de dogme. Optînd pentru „primatul spiritului", Tudor Vianu preconiza structurarea echilibrată a personalității, gruparea elementelor și energiilor sufletești astfel încît să se înlăture „dispersiunea", „multiplicitatea anarhică a actelor", lipsa de măsură, fanatismul. Cel ce deplîngea diminuarea viziunii de totalitate în receptarea valorilor își exprima antipatia față de ființa „centripetală" a specialistului, evocînd melancolic „frumoasa epocă" a Renașterii cînd omul năzuia către o cuprindere cît mai largă a bunurilor vieții și artei, ale științei și înțelepciunii *(Uomo universale)* cu un foarte treaz simț al proporției și al totalității *(Specialiști și diletanți*, în vol. *Generație și creație*, 1936). Cu o vizibilă afinitate interioară, Tudor Vianu găsea necesar să apese în definirea „junimismului" pe „disciplina de viață", pe delimitarea de tot ce putea fi „excesiv" *(„poligrafie, exaltare mistică, moduri eruptive ale sentimentului")* impunîndu-și „limita precisă și clară" dedusă nu dintr-o erudiție „măruntă și haotică", ci din stăpînirea unor „vederi generale", deschizătoare de vaste orizonturi *(Structura junimistă*, în vol. *Studii și portrete literare*, 1938). Tipul personalității exemplare, decisive în constituirea perspectivei antropologice a lui Tudor Vianu, a fost furnizat de activi-

tatea și principiile directoare ale lui Goethe. Dinamism și măsură, temperarea pasiunilor prin înțelepciune, cea mai cutezătoare sete de cunoaștere unită cu organizarea riguroasă a puterilor creatoare, ceea ce s-a numit fuziunea avîntului heraklitian cu ponderea eleată, sintetizate într-o alcătuire armonioasă, inspirată de organicitatea macrocosmosului, amintind perfecțiunea operei de artă, iată aspectele ce s-au impus atenției lui Tudor Vianu ca demne de a fortifica făptura omului modern, creator al propriei sale personalități. Dacă modelul artei poate opera cu folos în munca de transformare a mediului potrivit cu nevoile și aspirațiile omului, cu atît mai mult îl va înrîuri în desăvîrșirea lui însuși. Observația notată în treacăt în paginile despre *Paul Valéry și neoclasicismul* (1927) cu privire la putința de a converti „fugacitatea și dezordinea stărilor lăuntrice" într-o stare de soliditate „printr-o faptă analoagă artei" a fost dezvoltată și adîncită în diversele explorări goetheene. Îmbogățită prin îmbrățișarea nemijlocită a realului, răspunzînd activ solicitărilor acestuia, personalitatea tinde să se realizeze deplin într-o unitate organică, înfrîngînd hazardul, arbitrarul, dezvoltînd armonios în sine puterile naturii așa cum face arta cu materialele pe care le plăsmuiește. Odată mai mult, arta intră ca factor coordonator în cristalizarea opiniilor lui Tudor Vianu. Fie că se apleacă asupra destinului omului în lume, fie că scrutează ansamblul elementelor ce alcătuiesc cultura și civilizația, demonstrația sa apelează în chip hotărîtor la situația artistului și a operei lui. Dar valorificarea atitudinii estetice pînă la transformarea ei într-un cult nu reprezintă o noutate. Romantismul afișa orgolios un estetism intransigent. Schiller teoretiza pedagogia „sufletului frumos". Nietzsche contempla universul ca „fenomen estetic". O asemenea absolutizare rămîne străină de optica lui Tudor Vianu, adversar declarat în repetate rînduri al oricărei disocieri estetizante. Dacă arta, dato-

rită alcătuirii sale specifice, poate fi chemată să călăuzească eforturile spre perfecțiune este tocmai pentru că, departe de a ființa izolat, se integrează proceselor generale de transformare. În vreme ce purismul îngusta raporturile artei cu realitatea și o limita la un public de rafinați, Tudor Vianu lucra în favoarea pantonomiei artei, a unei arte pătrunsă de spiritul timpului, aptă să înnobileze toate manifestările umane.

Ce anume caracterizează arta în înțelegerea lui Tudor Vianu? Și, mai întîi, încotro se orientează această înțelegere? Între reprezentarea artei ca produs al inspirației metafizice, potrivit tradiției platoniciene, și considerarea ei ca formă a activității omenești, în descendența aristotelismului, esteticianul român aduce argumente proprii în sprijinul celei din urmă. Adeziunea sa merge subliniat către tendința de a restrînge valoarea factorilor iraționali în creația artistică și de a accentua pe aceea a lucrării conștiente de sine. Chiar înainte de edificarea unui sistem estetic general, el admira, bunăoară, la Baudelaire forța de a ieși din sclavia senzației, a emoției dezlînate, grație lucidității (articol din 1921 reluat în vol. *Fragmente moderne*). Din recenzarea eseului lui Paul Valéry *Introduction à la méthode de Leonardo da Vinci* scotea concluzia precarității fanteziei, producătoare de „înfiripări fără viabilitate" (*Viața românească*, 3/1921). Altădată, jocul plin de temperament al Mariei Ventura îl determina să aprecieze „plinătatea și armonia" obținute „în lunga pregătire a unui studiu adîncit" (*Gîndirea*, aprilie 1928). Tot el întîmpina cu entuziasm o carte ca aceea a lui Edgar Zibsal *Die Entstehung des Geniebegriffes* tocmai pentru că îi confirma apusul mitului despre geniu, într-un sens în care și Valéry îndrepta săgeți contra vechii „inspirații" (*Arhiva*, 1—3/1930). Mai tîrziu, avînd de definit poezia lui Ion Pillat, va insista asupra „creației logice" ce-l ferește pe

poet de improvizație și „valul capricios al inspirației neprevăzute" (*Pleiada*, 1934, apoi în volumul *Studii și portrete literare*, 1938). Supraevaluarea spontaneității, căutarea izvoarelor doar în intuiția geniului echivalează pentru Tudor Vianu cu a compromite însuși sensul propriu al noțiunilor de „artă", „artist", „operă", indestructibil asociate în viziunea sa cu conceptul de „muncă". Contrar teoriei kantiene a „finalității fără scop", el vede în artă rezultatul unei activități care nu-și ajunge sie însăși, ci tinde mai departe, către producerea operei, proces în care artistul repetă la un nivel specific condiția lucrătorului. Artistul își asumă sarcina de a prelucra o materie, de a o transforma printr-un efort de organizare, gîndit, structurat finalist, rezolvat original. Acest mod de a pune problema specificului artei îi va îngădui lui Tudor Vianu să se delimiteze de „arta pentru artă", considerînd-o însăși negația operei. În unitatea autotelică a operei el distinge permanenta asociere de elemente estetice și extra-estetice. Apărînd autonomia artei, sub raportul constituirii sale în virtutea unor legi imanente, proprii, el refuză să-i acorde statutul de individualitate închisă (ca în sistemul lui Croce), sustrasă istoriei, mentalității timpului, influențelor eterogene de tot felul. Tot timpul accentul interpretării sale cade pe creație, pe unicitatea inimitabilă a operei, la care se ajunge prin coadaptarea multiplă dintre material, tehnică, motive, spiritul vremii, individualitatea artistului. Efectul de ansamblu al acestei întruniri de elemente eterogene, într-o unitate autonomă, independentă, desemnează opera de artă drept domeniul activității omenești în care se realizează armonia desăvîrșită a totului într-un întreg solidar, comparabilă cu perfecțiunea macrocosmului. În acest punct, estetica lui Tudor Vianu se întîlnește cu propriile sale principii activiste și îi oferă un suport idealului despre personalitate. Opera de artă indică drumul către perfecțiune (vezi, în *Estetica*, partea despre

„artă, tehnică și natură"). În jurul acestei observații se sudează o concepție riguroasă, remarcabilă tocmai prin faptul de a ocoli cețurile absolutului transcendental. Pledoaria sa însuflețită de ideea perfecțiunii artei urmărește să stimuleze ceea ce este accesibil nemijlocit condiției umane, conștiința că silințele sale transformatoare pot năzui foarte sus. Comunicarea ținută în 1937, *Asupra ideii de perfecțiune în artă*, punea în lumină caracterul necesar obiectiv al înfrățirii dintre artă și muncă, cerută de „elanul constructiv" al unei epoci angajată în „transformarea tuturor datelor materiale ale existenței". „*Ne apare din ce în ce mai limpede ideea că muncitorul și artistul se găsesc pe aceeași cale, cu deosebire că acesta din urmă fiind autorul unei lucrări perfecte, luminează drumul și indică ținta către care celălalt se silește neîncetat.*" Postularea unei arte fără muncă — observa la un moment dat în *Estetica* — are drept consecință o muncă fără artă, ce se reflectă în degradarea estetică a mediului. Pe un plan mai general, a apăra ideea artei ca meșteșug constituia, evident, pentru Tudor Vianu un mod implicit de a se desolidariza de acel idealism filozofic care promova instinctul în locul rațiunii, care miza pe irupția forțelor individuale, anarhice (vezi articolul *Despre cîteva prejudecăți estetice*, apărut în revista *Simetria*, 1940, apoi în vol. *Transformările ideii de om*, 1946). În practica literară, estetica perfecțiunii îl duce la distincția între „autori" (creatori de „opere" de o certă „integritate și rotunjime") și acei scriitori care, pradă experimentului, se mulțumesc cu schița rapidă, cu fragmentul nedesăvîrșit, cu documentul aproape nud. Scriind în 1938 despre „ce s-a schimbat în literatura românească", remarca cu oarecare regret dispariția „*lucrului bine cumpănit, grija de a atinge desăvîrșirea, atenția zeloasă pentru detaliul cel mai neînsemnat, în care se recunoaște maestrul*" (*Studii și por-*

trete literare, 1938, p. 121). Prioritatea arătată *autenticității* în literatura universală (Gide, Malraux, Montherlant), atracția pentru adevăr, nu pentru frumusețe, îi da dreptate să constate „criza ideii de artă" (*Simetria*, 1943). Fără să respingă dogmatic noua orientare, reținînd partea pozitivă a interesului manifest pentru „viață" („*O literatură călăuzită exclusiv de ideea de operă și tinzînd numai către perfecțiunea estetică degenerează cu ușurință în virtuozitate, în formalism steril*"), previne împotriva reproducerii netransfigurate: „*bogăția vitalului trebuie să se topească din nou în perfecțiunea formei, ideea artei fiind primejduită altfel să se piardă și omenirea să se lipsească de una din valorile ei cele mai înalte*" (citat după *Transformările ideii de om*, pp. 112—113). Un punct de vedere identic, însoțit de aceleași concluzii, se întîlnește cu aplicație la experiența liricei în eseul *Starea poetică și forma poetică* (*Revista Fundațiilor*, 1/1945, apoi în vol. *Figuri și forme literare*, 1946). Ar fi posibilă schițarea unor obiecții, mai ales din partea celor care abordează arta cu un interes mai mult epistemologic sau care cred — ca Gaëtan Picon — că opera îl creează pe artist. Parcă prevăzînd această posibilitate, Tudor Vianu spunea studenților săi în cursul despre „interpretarea literaturii", predat în anul școlar 1947/48: „*...există un anumit cult modern al spontaneității, un anumit interes modern pentru «documente» în contrast evident cu punctul de vedere clasic, pe care eu nu mă sfiesc nicidecum să mi-l asum și care socotește mai interesantă opera adînc prelucrată decît explozia spontană a sentimentului, lucrarea de artă închegată mai prețioasă decît documentul*". Cu riscul deci de a nu fi imediat înțeles, de a fi considerat „în urma" evoluției artistice, Tudor Vianu se detașa de purismul estetizant ca și de estetica formelor închise, a prototipurilor ideale și eterne, menținînd consecvent despre artă o imagine gravă, corespunzătoare rolului îndrumător ce i-l atribuia

în complexul activității umane: *„Nu vom cere deci artistului să reprezinte numai frumusețea, dar îi vom cere vigoare, putere de a-și domina materialul, de a-l supune formei, de a-l organiza cu strictețe, de a obține un lucru desăvîrșit. Artistul este și trebuie să fie lucrătorul cel mai sever cu sine însuși, cel mai zelos în urmărirea perfecțiunii, reprezentantul cel mai tenace al forțelor organizatoare ale lumii“ (Filozofie și poezie*, 1943, p. 263). Lucrarea artistică nedesăvîrșită îi apărea ca un dublu eșec: mai întîi pentru că, în virtutea unicității actului creator, nimeni n-ar mai putea-o reface, apoi pentru că ar reteza aripile spiritului, înfrîngîndu-l în năzuința lui către armonie tocmai acolo unde s-a dovedit posibilitatea perfecțiunii.

Din estetica perfecțiunii decurge natural preocuparea pentru studiul operelor literare în latura organizării lor, în felul de a răspunde unui scop folosind anumite procedee. De la întîile sale lucrări de estetică, Tudor Vianu s-a îndoit de valabilitatea preceptului kantian potrivit căruia „frumosul place fără concept“, susținînd — în spiritul esteticii germane de la începutul secolului (Johannes Volkelt, Max Dessoir, Emil Utitz) — posibilitatea unei științe a artei, îndreptățirea aspirației spre o judecată obiectivă, care să limiteze la maximum arbitrarul impresiei și confundarea valorii artistice cu emoția fulgurantă. Nesatisfăcut de relativismul implicat în teoria simpatiei estetice, cu care a stat un timp în contact sub influența profesorului său de estetică K. Gross, esteticianul român s-a simțit atras de cercetarea formelor în scopul circumscrierii tipurilor artistice după afinități și deosebiri structurale, cercetare cu rezultate mai spectaculoase în ce privește artele plastice (Wölfflin, Worringer, Simmel), numai promițătoare în literatură (Walzel). Toți acești exegeți ai problemelor artei participă într-o măsură însemnată la țesătura personală de argumente din *Estetica* lui Tudor Vianu. Încă de pe vremea cînd tipărea

Dualismul artei (1925) se statornicea în estetică o deplasare a interesului către descoperirea simbolismului artei și contribuțiile semanticii, luînd locul discuției tradiționale despre natura artei, frumosului (cf. Armando Plebe: *Processo all' Estetica*, Firenze, 1959). Stilistica începea să fie din ce în ce mai mult solicitată spre a colabora cu estetica la o mai precisă reliefare a singularității valorilor artistice. Deși Tudor Vianu îndreaptă relativ tîrziu atenția sa către interpretarea simbolică a artei (principalele cercetări în acest domeniu inițiate de școala anglo-saxonă prin Ogden, Richards, Wood, continuată de structuralismul contemporan par să-i fi rămas străine pînă la urmă), el și-a dat repede seama de avantajele studiului particularităților limbajului pentru caracterizarea ***stilului*** unei opere, unui autor, tocmai sub raportul unei convergențe armonioase, riguroase. În convorbirea din 1945 cu Camil Baltazar mărturisea a fi întîrziat, pe vremea studiilor în Germania, asupra „perioadelor arborescente ale stilului“ lui Flaubert atras de marea revelație expresivă a preciziei cu care folosea mijloacele limbii în scopul efectelor estetice. Cam tot pe atunci, niște amintiri ale lui Luca Ion Caragiale despre tatăl său în care era subliniată antipatia autorului *Momentelor* față de „abuzul de adjective“ îi da prilejul unor precizări foarte interesante în perspectiva lucrărilor sale ulterioare. De fapt, remarca Vianu, Caragiale avea oroare de subiectivism, la lirism, ceea ce se traducea prin frecvența adjectivului *ornamentativ*. Însă evoluția spre obiectivitate a literaturii a impus o funcție mai potrivită adjectivului, aceea de a spori caracterizarea lucrului (adjectivul ***determinativ)***, adîncind astfel senzația de realism artistic *(Luceafărul*, 2—3/1920, p. 48). Dar aceasta este chiar terminologia aplicată peste un deceniu în definirea poeziei lui Eminescu. Cînd, după stabilirea condiției generale a artei, o dată cu încheierea sistemului de estetică, Tudor Vianu va simți nevoia să se aplece asupra aspectului tehnic concret al operei, să

dea o apreciere „meșteșugului“ artistic, felului individual de a prelucra și dezvolta procedee generale, critica stilistică mai înainte folosită accidental va deveni metodă principală de lucru. Pe aceste preocupări s-a structurat *Arta prozatorilor români*, ieșită de sub teascurile tiparului în acea toamnă a anului 1941, aproape concomitent cu *Istoria literaturii* a lui G. Călinescu. Ecoul lucrării a fost imediat. Într-o suită de trei foiletoane publicate în *Vremea* (2, 9 și 16 noiembrie 1941), Pompiliu Constantinescu releva situarea lui Tudor Vianu la egală distanță de „psihologismul impresionist“ lovinescian și de „dogmatismul normelor prestabilite“ al lui M. Dragomirescu, prețuind în special optica suplă a autorului: *„Vianu inaugurează, la noi, tradiția profesorului luminat, receptiv, grăbind modernizarea cursului de literatură națională rămas la sămănătorism și poporanism, cînd nu era și mai în urmă, făcînd astfel tranziția firească între valorile care s-au stratificat și valorile care trăiesc în conștiința contemporană a cititorului neprevenit și neviciat de rezistențe impermeabile. Este cu atît mai demn de stimă norocosul său început, căci nu vine pe calea istoriei literare împotmolită la Eminescu, ci pe drumul mai subtil și mai rapid totuși al esteticii.“* Șerban Cioculescu în *Viața* (3 noiembrie) apasă pe caracterul de pionierat al unei astfel de lucrări în exegeza critică românească și subliniază noutatea valorificării estetice a prozei noastre. În fine, Perpessicius dedică *Artei prozatorilor români* două foiletoane entuziaste (*Acțiunea*, din 21 noiembrie și 6 decembrie), situînd metoda în continuitatea unor „operațiuni stilistice“ încercate și de Iorga, dar adusă de astă dată la un stadiu care deschide drumuri noi, stimulează cercetarea: *„Studiile noastre literare vor avea să țină seama de azi înainte de concluziile la care a ajuns d. Tudor Vianu în caracterizarea stilului cutărui scriitor sau cutărui grup de scriitori, de apropierile cîte stabilește între scrisul românesc și cel universal...“*

O mărturisită nemulțumire față de practica istoriei literare tradiționale, care tot ocupîndu-se de motive, izvoare, împrejurări biografice nu mai izbutește să degajeze specificitatea estetică a operei, stă la baza *Artei prozatorilor români*. Dar propunîndu-și să ajungă la nucleul original al creației prin studiul „procedeelor“, Tudor Vianu găsește abia în analiza „tehnică“ sugestii pentru a îmbogăți perspectiva formării și dezvoltării valorilor estetice ale prozei noastre. Noutatea scrisului arghezian, de pildă, îl duce la stabilirea unei serii istorice, neobservată de istoricii literari propriu-ziși de natură să determine o imagine mai completă a progresului literar modern. „Formele“, narațiunea, descrierea, analiza, sînt privite în *devenire*, ca probe expresive ale evoluției sensibilității artistice, percepției psihologice și sociale, deci purtătoare ale unui *conținut* din ce în ce mai complex. Frecvența cuvîntului „fantastic“ în proza lui Alecsandri îi permite să demonstreze limitele simțului său de observație, depășit de generația următoare prin prezentarea unor intuiții directe în evocarea naturii. *„Stilul descriptiv va face atunci un pas mai departe.“* În progresul formei se va reflecta, prin urmare, o modificare de conținut. Analiza psihologică, ajunsă la desăvîrșire în creațiile Hortensiei Papadat-Bengescu și ale lui Camil Petrescu, este depistată de Tudor Vianu mai întîi la Slavici, așteptînd să fie perfecționată tocmai sub raportul substanței. Statistica procedeelor realizată în această lucrare cu o tenacitate ce ar putea să exaspereze pe amatorii de plate analize conținutiste, are menirea să pună în valoare felul în care se alcătuiesc structuri singulare în succesiunea de momente reprezentative pentru evoluția întregii literaturi. Un efect stilistic cum este „stilul indirect liber“ va fi abordat în analiza prozei lui Caragiale pentru a semnala atît noutatea lui în litera-

tura noastră, cît și justificarea sa intimă ca modalitate *cerută* de optica specifică scriitorului *„care își vede și își aude eroii, care nu poate să scrie despre ei decît privindu-i și ascultîndu-i, făcîndu-i să se miște și să grăiască“*. Cum se observă, autorul *Artei prozatorilor români* își întemeiază aprecierea estetică pe o integrare continuă a „procedeelor“ în contexte larg semnificative. O dată cu prilejul analizei funcției „dramatice“ a neologismului în stilul lui Gala Galaction, se și face remarca expresă : *„...trebuie să se ție seamă cu ocazia fiecărui neologism în parte, de locul lui în context, de vecinătățile lui. Poate că în felul acesta, multe din expresiile izbitoare, cîtă vreme le-am considerat separat, ar dobîndi noi și necunoscute justificări.“* Concepția călăuzitoare a scriitorilor nu este de loc ignorată și, bunăoară, în cazul sămănătoriștilor Ion Adam, Sandu-Aldea și ceilalți, din ea se deduce întreaga configurație a artei lor literare. Altă dată se procedează invers ; lexicul variat al lui Anghel stimulează caracterizarea viziunii sale generale : *„Pendularea între registre stilistice deosebite este atitudinea unui sceptic care încearcă să se salveze prin humor din melancoliile care îl bîntuie“*. Cu o remarcabilă finețe este desfăcut și refăcut raportul artă-concepție în analiza creației sadoveniene, unde stil și personalitate alcătuiesc o sudură omogenă, grăitoare. Nu toate analizele din volum sînt deopotrivă de dense. Dar prin trimiteri, prin confruntări și paralelisme continue, locul fiecărui scriitor abordat este cel puțin sugerat limpede, dacă nu aprofundat pînă la limită. De fapt *evoluția* înaintea *caracterizării*, coordonatele de desfășurare ale prozei și mai puțin epuizarea individualităților creatoare, pare să fi fost și intenția autorului. Totuși, în relevarea particularităților unui scriitor sau altul Tudor Vianu își dă măsura talentului critic, aplicat spre detaliu și asociație. Cartea foiește de intuiții mărunte neașteptate, aducînd un plus de înțelegere pentru fiecare

scriitor aproape. Ca să ne oprim numai la observații de prim-plan, notarea faptului că Eminescu „spiritualizează sensibilul“, arătarea lui Caragiale ca descoperitor al „corespondențelor“ simboliste, Delavrancea creatorul „poemei în proză“, aspectul „scriptic“ al stilului arghezian — toate acestea poartă marca unei originalități critice stimulatoare. Atenția pentru fixarea nuanței verifică pătrunderea critică lapidară. Astfel, dacă Alecsandri a introdus „pitorescul exotic“, Codru-Drăgușanu a realizat primul „exotismul moral“ ; pe cînd la Blaga analogia ia aspectul de „muzeu“, la Ralea este totdeauna „proces“ ; tipul de efecte întîlnite la Brătescu-Voinești se asociază cu „doina“, spre deosebire de un Gîrleanu mai aproape de „cîntecul bătrînesc“. Lectura cărții este curent înviorată de plasticitatea definițiilor. Despre Codru-Drăgușanu se creează într-o frază întreg portretul tipului uman, acest *„Gil Blas român care are o structură intelectuală amintind luciditatea și ascuțimea lui Julien Sorel“*. La fel în cazul lui Adrian Maniu : *„Atitudinile sale de Pierrot trist sau de Hamlet bufon implică vivacitățile minții“*. Sensul „oralității“ lui Creangă se condensează metaforic : *„în el colectivitatea populară a devenit artistul individual încîntat să plutească pe marile ape ale graiului obștesc“*. Punînd capăt retorismului, Maiorescu încheie o epocă : *„In răsturnarea de criterii pe care M. o provoacă se îngroapă reputația literară a lui Heliade“*. Analizele aparent cele mai rigide, mai uscate, sînt străbătute de o fervoare a cercetării însuflețită de scrupulul exactității, care se transformă pentru cititor în bucuria de a descoperi căi inedite de acces spre înțelegerea operelor frumoase, spre dezlegarea „misterului“ ce face să țîșnească *arta* din materia brută, comună a limbii.

De cînd a apărut *Arta prozatorilor români* metoda stilistică a evoluat mult în direcția exploatării maxime a lingvisticii. Un stilist contemporan cunoscut ca Ivan Fónagy împinge cercetarea pînă la stratul caracteristice-

lor sonore, interpretînd intensitatea, natura sentimentului poetic în raport de frecvența consoanelor tari sau dulci (*Diogene*, nr. 51/1965). Indiferent dacă ar fi îmbrățișat sau nu recentele aplicații ale stilisticii, unele neevoluate încă dincolo de un stadiu pur experimental, Tudor Vianu a sesizat necesitatea modernizării metodologiei critice în scopul unei abordări nu numai adecvate, dar și multiple, din unghiuri cît mai variate a lucrării literare. Cu *Arta prozatorilor români* el a prescris o direcție, pe care critica literară mai nouă are putința s-o fructifice de pe pozițiile esteticii marxiste.

În capitolul *Portretiști și eseiști* al acestei cărți, un loc se cuvine de drept chiar autorului ei. Cercetările sale metodice, așezate, în care informația vastă nu lasă nici un loc gîndului improvizat, iar pasiunea se convertește într-o atitudine de „studiu" detașat, propice dezbaterilor de idei, amplelor incursiuni istorice chemate să elucideze originea, evoluția și stadiul diferitelor chestiuni de estetică și cultură, au impus imaginea cărturarului de o ținută abstractă, îndepărtînd oarecum atenția de la acele laturi ale scrisului lui Tudor Vianu, cum sînt portretistica și evocarea, pe care le-a cultivat cu o mare plăcere interioară. Mai de departe, discret și ceremonios sau mai de aproape, infiltrîndu-se chiar în subtanța textului, evocatorul îl însoțește permanent pe erudit. Din paginile cărților sale se desprinde o bogată galerie de profiluri umane, acoperind o întreagă epocă literară. Coșbuc, Vlahuță, Macedonski, Ibrăileanu, Ovid Densusianu, Rebreanu, Camil Petrescu, Perpessicius, Artur Enășescu, Vasile Pârvan, Ion Pillat, Blaga, Matei Caragiale, Octavian Goga sînt aduși în fața posterității, reactualizați nu numai ca valori, ci ca personalități distinctive cu trăsături fizice și morale vii. Introducerea notelor memorialistice în caracterizarea unei personalități, convocarea propriilor amintiri pentru a susține definiția critică obținută prin analiză, este modalitatea folosită cu predilecție de Tudor Vianu. Macedonski, Ibrăileanu sînt astfel surprinși în portrete unind laolaltă cadrul de viață al omului respectiv, felul său de comportare, particularitățile spiritului așa cum s-au tradus în opera fiecăruia. Apelul la observația directă are darul să imprime mișcare portretului, să-i confere un aer de spontaneitate comunicativă. În acest sens, este concludentă comparația articolului despre Lovinescu din volumașul *Trei critici literari* cu cel pe care Vianu i l-a dedicat ulterior în *Lumea* (1945), unde evocarea omului fizic are menirea să împlinească țesătura de argumente a caracterizării globale, morale și literare. În exegeza închinată operei lui Pillat, Matei Caragiale, Rebreanu impresia culeasă din contactul cu scriitorul se integrează efortului de a-i defini originalitatea, făcînd-o oarecum mai evidentă. A reține înfățișarea autorului *Crailor de Curtea veche* era chiar o metodă de a intra în specificul artei sale minuțios cizelate, afectînd estetismul : *„Pășea tacticos și rar, cu pleoapele mai totdeauna lăsate și purtînd un trup rigid, ușor aplecat pe spate, în niște costume care nu erau propriuzis ale vremii noastre, vreo jachetă desprinsă din eleganta garderobă a altei epoci sau vreo pălărie dintr-o speță rară și demodată. Marea economie a mișcărilor lui, glasul baritonal care rostea puține cuvinte, alese cu grije și cumpănite cu înțelepciune, dădeau impresia că Matei Caragiale înțelegea să fie artist nu numai la masa lui de lucru"* (*Studii și portrete literare*, 1938, p. 21). La fel, pentru a sugera extraordinara disciplinare a materiei epice la Rebreanu, cel mai util mijloc se dovedește a fi însăși descrierea omului : *„Îl vedeam în cafeneaua literară a vremii, în salonul lui Lovinescu, cu statura lui înaltă, cu mîini mari, cu grumazul puternic, albit încă de pe atunci, azvîrlind cu smucituri ale capului șuvița rebelă alunecată pe frunte. Privea stăruitor cu ochii lui albaștri, cam vitroși, și pe fața depigmentată și palidă se citea mai întotdeauna oboseala. Cînd se arăta în lume, Rebreanu părea ca un om beat de muncă, ieșit parcă atunci din ga-*

leriile unei mine sau din dogoarea marilor furnale" (*Jurnal*, 1961, p. 29). Apelul la evocare în pagina critică era, poate, și un fel de a se vindeca de acel „exces de obiectivitate", cum s-a numit obiceiul deselor referiri în scrisul lui Tudor Vianu. Exista undeva în ființa sa, tăinuită, zălogită, comprimată cu bună știință, o dispoziție veșnică spre evocarea întîlnirilor, mediului literar și atmosferei de altădată, care nu aștepta decît cel mai neînsemnat pretext obiectiv pentru a se manifesta. Mai ales în ultima parte a activității sale, această dispoziție se accentuase sau se eliberase din constrîngeri voluntare. Volumul *Jurnal* reflectă fidel evoluția. Evocarea tuturor celor pe care i-a cunoscut o face cu plăcerea de a se regăsi pe sine în aceștia, cu căutările, cu freamătul, cu speranțele și impetuozitățile de odinioară, ale unui tînăr pentru care lumea exista plină de promisiuni și aproape de loc amăgitoare. Paginile evocatoare au și avantajul de a răsfrînge lumini asupra propriei personalități a lui Vianu, care se vădește un moralist punînd mare preț pe fidelitate, pe onestitate și entuziasm în promovarea valorilor, pe ambiția lucrului desăvîrșit. Toate aceste criterii de judecată luau frecvent în scrisul său forma concentrării aforistice, astfel încît cineva ar putea să dea un tablou destul de elocvent al concepțiilor sale numai cu ajutorul unei ingenioase selecții de asemenea formulări-cheie. Cîteva, culese chiar în ordinea problemelor aici înfățișate, vor fi întru totul probante: „Noi sîntem ceea ce faptele noastre sînt", „Personalitatea este propriul ei artist", „Originalitatea este mai mult un punct de plecare decît unul de sosire", „Misterul nu justifică indolențele și ezitările rațiunii", „Pitorescul este dușmanul frumuseții", „Aproximația este pentru adevăratul artist lucrul cel mai chinuitor", etc. etc. Un stilist Tudor Vianu nu era, și a polemizat chiar cu manierismul de a mima „arta" în critică (ceea ce numea dezaprobator „critica decorativă"), dar tensiunea lăuntrică cu care își însoțea ideile, și cele mai aride, împrumuta paginilor lui, indiferent despre ce ar fi tratat, o particulară expresivitate. La apariția *Idealului clasic al omului*, G. Călinescu mărturisea: „...*citind pe domnul Vianu mă simt cucerit pe durata lecturii cu atîta intensitate, încît dacă mai în urmă mă eliberez de sub seducția domniei-sale, nu pot să nu recunosc că mă aflu în fața unui gînditor profund și a unui scriitor înlănțuitor, nu prin culoare, ci prin clătinarea înceată, grea, a frazei austere*" (*Adevărul literar*, 31 martie, 1935). Tudor Vianu înconjura cu afecțiune persoana scriitorului și opera asupra căreia se apleca plin de răspundere și de dorința, nu de a străluci el prin ea, ci de a-i lărgi cercul admiratorilor devotați prin înțelegere.

GEO ȘERBAN

SCURTA BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Petru Comarnescu: *Humanism și istorism în gîndirea lui Tudor Vianu* (*Revista Fundațiilor*, martie, 1947)

N. Tertulian: *Critica stilistică și antinomiile ei* (*Viața românească*, 2, 3/1957)

Horia Bratu: *Opera lui Tudor Vianu* (*Viața românească*, 11/1964)

Eugeniu Sperantia: *Tudor Vianu — evocare* (*Tribuna*, 16 septembrie 1965, completată în *Steaua*, 8/1966)

Ion Pascadi: *Tudor Vianu și teoria valorilor* (*Contemporanul*, 24 septembrie 1965)

Ion Biberi: *Tudor Vianu — portret moral* (*Viața românească*, 10/1965)

Matei Călinescu: *Tudor Vianu — scriitorul* (*Amfiteatru*, 7/1966)

Edgar Papu: *Tudor Vianu* (*Revista de istorie și teorie literară*, 3/1966)

TABEL CRONOLOGIC

1897, 27 decembrie La Giurgiu, în casa medicului primar al orașului, dr. Alexandru Vianu, soția acestuia, Florica, dă naștere unui fiu, căruia îi vor pune numele *Tudor*. Mediul familiar specific, determinat de profesiunea tatălui, va înrîuri decisiv educația și formația viitoare a fiului : „*Am venit pe lume într-o casă de medic și această împrejurare a rămas hotărîtoare pentru tot restul vieții mele. Copilăria mea s-a desfășurat nu numai sub copacii mari ai grădinii, dar și în climatul profesional al tatălui meu, unde ani de zile am răsfoit prin tomuri compacte, cu planșe anatomice, sub privegherea orbitelor vide ale craniului instalat pe bibliotecă... O lungă și intensă activitate medicală, cu griji care nu respectau orele mesei, cu alarme în timpul nopții, cu tăceri care trebuiau să respecte ceasurile de studiu sau confesiunile șoptite în cabinetul de consultații, a format atmosfera morală a copilăriei mele. Aerul*

respirat atunci a influențat profund alcătuirea mea. Sentimentul grav și tainic al vieții, deprinderea analizei, iubirea de exactitate în toate operațiunile intelectuale, sînt feluri de a fi pe care le atribui acelor îndepărtate sugestii ale copilăriei“ (Tribuna medicală, III, 4—5, iul.—oct. 1935).

1904—1908 Urmează cursurile școlii primare în orașul natal. Înclinarea spre reverie și contemplație îi conducea pașii spre locuri de singurătate și tihnă meditativă : *„Cînd, copil fiind, ieșeam din oraș, nu porneam pentru a afla o țintă precisă, vreo legătură sau vreun colț de pădure, ci numai linia palidă a zării, la capătul șesului fără margini. Ne era deajuns să ne culcăm într-un cot, pîndind zborul scurt al graurului și să așteptăm fără gînduri lucrurile acelea care nu vin niciodată, pînă cînd adîncurile serii ne amețeau cu toate parfumurile cîmpiei și fluieratul îndepărtat al trenului ne înfigea în inimi junghiul neliniștei și al dorului de viață“* (mărturie extrasă dintr-un comentariu la poezia lui Nichifor Crainic în *Gîndirea*, aprilie 1940). Bîlciurile anuale, care la Giurgiu aveau loc într-un chip tradițional la 15 august, constituiau un adevărat miraj pentru imaginația copilului. Peste ani își va reaminti de „taraba“ cîte unui negustor mereu pe drumuri, avînd de vînzare *Alexăndria, Tilu Buhoglindă, Istoria Ghenovevei de Brabant, Halima sau O mie și una de nopți, Archir și Anadam — „cărți mișcătoare și cuminți, pe care am dorit de multe ori să le mai am în mînă, dar pe care rareori mi-a mai fost dat să le întîlnesc“ (Anton Pann*, 1954).

1910 Devine elev al gimnaziului din Giurgiu, cînd se produc întîile tresăriri ale vocației literare, stimulate de împrejurările cele mai neașteptate : *„Aveam 13 ani și m-am îmbolnăvit de o scarlatină care e, după cum știi, o boală care te crește. Și după ce m-am sculat din ea, am prins pe nesimțite să îngîn și să rimez versuri, și exercițiul plăcîndu-mi, m-am lăsat antrenat și am continuat activitatea lirică“* (din convorbirea cu Camil Baltazar, în *Universul literar*, LIV, 4, 11 febr. 1945).

1911 Se pare că acum leagă prietenie cu Dan Barbilian (viitorul poet Ion Barbu), fiind împreună școlari ai aceluiași gimnaziu.

1913 Era elev în clasa a V-a a liceului „Gh. Lazăr“ din București cînd dobîndea unul din locurile fruntașe la concursul de limba română al societății „Tinerimea română“.

1915 Devine student al Facultății de filozofie și drept din București.

1916 Intră în contact cu viața literară prin intermediul cercului Macedonski. Prețuirea pentru Macedonski și-o manifestă prompt, polemizînd cu Eugen Lovinescu, îndată ce i se pare că acesta nu arată înțelegerea necesară față de opera poetului (*„În tot ar fi fost de dorit mai multă înălțime sufletească și mai multă pătrundere critică“* — *Făclia*, 15 ianuarie).

O analiză critică obiectivă, întemeiată pe simpatie și înțelegere, schițează în *Flacăra* din 25 iunie. Tot aici publică versuri originale sub semnătura T. Al. Vianu (*Cuvîntul, Desăvîrșirea, Către amurg, Fugarii*). Alte poezii, din care unele străbătute de fiorul sumbru al războiului, încredințează revistei *Viața nouă (Iluminare, Nemurire, Moartea, Noaptea)*, al cărei mentor, Ovid Densusianu, va încuraja pașii tînărului literat.

1917 Sub imperiul evenimentelor, îmbracă tunica militară și se află o vreme la Botoșani, ca elev al școalei pregătitoare de ofițeri de rezervă. Un timp se va găsi, apoi, la Iași unde îl frecventa pe Mihai Codreanu și întreținea colocvii literare cu alt poet : Al. T. Stamatiad. În orele de răgaz, se împărtășea din tradiția cărturărească a orașului : *„Acolo, în rafturile lui Kuperman, am găsit lucrările lui Bucke, ale lui Drapper și Lecky. Dincolo, mai departe, în vitrina lui Șaraga, se mai găseau expuse vechile publicații ale editurii, și uneori anunțul cîte unui studios care căuta pentru cumpărare operele lui Ravaisson sau Cournot. Urcam apoi frumoasa stradă a Copoului ; mă opream în strîmta sală a seminarului filozofic, unde nu o dată am zărit pe palidul și firavul studios Petre Andrei, și îmi continuam plimbarea pînă în fața Universității, unde intram pentru a asculta lecțiile de istorie universală ale lui Iorga.“* În lungi plimbări se lasă pradă reveriilor : *„Simțeam cu putere lirismul vîrstei, cînd, rătăcind pe Păcurari, privirile îmi scăpau, printre spațiile libere, peste întinsele perspective din vale, sau cînd, de pe strada Sărăriei, priveam către dealurile înconjurătoare. Sălciile inverzeau, cu o favoare specială, pentru noi, rătăcitorii tineri ai unor locuri bătute de alți mulți visători în trecut.“*

1918 Reîntors în Capitală, are prilejul să colaboreze îndeaproape cu Al. Macedonski. Acesta scosese o serie nouă a *Literatorului*, la 29 iunie. Începînd de la 3 august, o dată cu al 6-lea număr, pe coperta revistei, alături de directorul ei, apare și numele lui Tudor Vianu, în calitate de redactor, succedînd lui I. Peltz. În niște succinte „declarații de principii“, pe care le formulează imediat, subliniază îndatoririle grave ale momentului și condamnă ușurința, mediocritatea și trivialitatea din domeniul creației artistice. Într-un spirit de exigență comentează producțiile literare curente (D. D. Pătrășcanu, V. Demetrius, G. Topîrceanu), caută să aclimatizeze opinia noastră publică cu ideile mai interesante din străinătate (discuția despre Romain Rolland), se arată preocupat — ca și la *Făclia* — de aspectele teatrului (în acest cadru semnalează ca pe o „operă făgăduitoare“ *Jocul ielelor*, citită de Camil Petrescu într-un grup de prieteni). Bineînțeles, își continuă activitatea lirică, la un moment dat trădînd chiar intenția de a publica un volum de poezii. Prin intermediul său, își face debutul aici poetul Ion Barbu cu versurile intitulate *Ființe* (28 septembrie).

1919 După o scurtă trecere pe la *Revista critică* și *Letopiseți* se stabilește în paginile *Sburătorului* — proaspăt apărut la 19 aprilie. I se încredințează de la început „cronica ideilor“, în vreme ce Lovinescu și-o rezervase pe cea literară, Rebreanu o ținea pe cea dramatică, iar Șirato o semna pe cea artistică. Subiectele tratate erau dintre cele mai diverse (sociologie, psihologie, politică, literatură), caracterizîndu-se prin seriozitatea abordării lor și prin orizontul larg din care erau dezbătute. O „carte“, o „idee“ erau privite ca „sinteze de viață“, cu o declarată aversiune față de intelectualul indiferent, pasiv. Elogiul muncii împins pînă la anularea actului critic. În toamnă începe să publice și la *Ideea europeană* a lui Rădulescu-Motru.

1920 Semnează temporar cronica dramatică la *Luceafărul*, în răstimpul trecătoarei sale apariții bucureștene.

Pe vară făcea cunoștința Vienei, după ce fusese în Germania. Într-o scrisoare trimisă directorului *Ideii europene* se destăinuia : „*Am văzut o lume nouă și am văzut-o într-un moment de criză. La Leipzig am cunoscut un preot cu care împrejurarea mă legase puțin prieten. Era un om cumpătat, puțin glacial, dar de frumoasa obiectivitate a culturalului apusean ; i-am putut astfel vorbi cu sinceritate, m-am plîns de speța de xenofobie care, în Germania, m-a mișcat la fiecare răspîntie... Am fugit din Germania și m-am adăpostit aci. Societatea e parcă mai bătrînă, atmosfera mai îngăduitoare, ca să nu zic mai pasivă. Astfel, într-un mediu mai deosebit,*

pot urmări, totuși, manifestările lumii germanice. Sub multe aparențe umanitariste, vechiul fond se exprimă cu strășnicie. Ba încă, cred că lumea aceasta abia acum ajunge la realizarea ei.“ Cu acest prilej, anunță că va trimite revistei un eseu despre expresionism, ce avea să și apară în nr. din 5—12 decembrie.

La 20 octombrie, în *Sburătorul*, sub titlul *Un scriitor nou*, îl prezintă publicului pe Camil Petrescu, prefațînd ciclul de versuri ale acestuia *Drumul morții*.

Tot acum obține licența în filozofie și drept, urmînd să-și desăvîrșească studiile în străinătate.

1921 Își inaugurează colaborarea la *Viața românească* cu o pătrunzătoare cronică la *Ion* al lui Liviu Rebreanu.

La 5 februarie, în *Sburătorul*, evocă mișcător figura maestrului de curînd dispărut : Al. Macedonski.

Chemat la Iași pentru a face mai îndeaproape cunoștința cercului literar al *Vieții românești*, este profund impresionat de prima întîlnire cu G. Ibrăileanu : „*...locuia atunci în strada Coroiu, într-o casă așezată în mijlocul unei curți intime, puțin îngrijite, vechea casă a lui Vasile Pogor, unde altădată se țineau adunările «Junimii». Pînă să pătrunzi în odaia în care era așezată bogata lui bibliotecă, treceai printr-o altă încăpere, unde se îngrămădeau obiectele cele mai eteroclite, mai mult un depozit decît un spațiu făcut pentru a fi locuit. Ibrăileanu era atunci un bărbat sub cincizeci de ani, slab și înalt, cu părul și*

barba mare, cu frumoșii ochi orientali arzînd puternic în mijlocul figurii smolite... Omul cu ținuta puțin depresivă, cu privirile mobile, cu vorbirea precipitată, apărea ca un amestec destul de rar de inteligență lucidă și sensibilitate vie, aproape romantică. Ivirea unui străin, chiar a unuia atît de tînăr și de necunoscut cum era vizitatorul lui din acea zi, îi dădea un fel de emotivitate, din care vibra plăcerea de a descoperi un om, de a-l cîntări și înțelege, cu calda și vibranta lui acceptare, atunci cînd atenta examinare dădea rezultate pozitive. Multe lucruri am vorbit cu Ibrăileanu în acea primă întîlnire, prelungită ceasuri întregi, pînă dincolo de miezul nopții... Convorbirea noastră s-a oprit mai multă vreme asupra lui Eminescu. Ibrăileanu a fost cel dintîi om care m-a făcut să înțeleg ce a fost Eminescu pentru generația ajunsă la impresiile culturii după 1880. Din amintirile lui Ibrăileanu am aflat mai întîi reacția de uimire și farmec pe care a provocat-o, încă din timpul ultimelor săi ani de viață, opera lui Eminescu“ (În amintirea lui G. Ibrăileanu).

În ziua de 19 noiembrie conferențiază în cadrul grupului „Poesis“, despre G. B. Shaw atrăgîndu-și elogii pentru conținutul și felul distins al expunerii : *„Darurile remarcabile de vorbitor ale d-lui Tudor Vianu au făcut ca ideile sale nouă să fie ascultate cu mult interes de o sală arhiplină“ (Revista vremii,* din 11 decembrie).

1922—1923 Ani de intensă și spornică muncă pentru desăvîrșirea pregătirii profesionale. *„Am*

petrecut doi ani ai tinereții în Würtemberg, la Tübingen. Ajunsesem acolo în zilele reci ale unui început de primăvară, cînd ramurile copacilor lăsau să cadă picăturile zăpezilor topite de curînd. Curgeau șiroaiele pe cărările Österbergului, acoperite încă de frunzele îngălbenite ale anului trecut. Pădurile erau jilave. În cîte un luminiș mă surprindea o rază mai caldă, trimisă de soarele ivit pentru o clipă în vălmășagul norilor. Vedeam cîte un mugur și pipăiam protuberanța din care urma să se desfacă veșmîntul bogat al verii, cînd din ochiurile de apă ale Neckerului aveau să salte păstrăvii argintii. Zile ale primăverii reci, rareori mîngîiate de o undă de căldură, ale neliniștii, ale dorului, ale speranței. Cunoșteam și vedeam rareori oameni. Îmi era de ajuns natura fermecătoare și crudă. Apele rîului crescuseră și curgeau repezi de-a lungul aleii cu platani, printre care zăream turnul în care își petrecuse Hölderlin lunga noapte a demenței lui, luminate din cînd în cînd de fulgere orbitoare. În Grădina Botanică admiram statuia poetului, concepută de un sculptor clasicist ca a unui zeu al Olimpului. Rătăceam prin Neckerhalde, printre case vechi, mîncîndu-mi pîinea cea de toate zilele pe treptele unei brutării, unde mă ajungea căldura cuptorului încins. În fața Primăriei, porumbeii ciuguleau semințele lăsate de țărănimea care își strîngea mărfurile la ora prînzului lăsînd curate lespezile mari ale pieței intime. Urcam de-acolo cîteva trepte de piatră, apoi străzile în pantă pînă la clădirea înconjurată cu ziduri puternice a se-

minarului protestant, unde studiaseră altădată Hagel, Schelling, Hölderlin..."
La 3 decembrie 1923 își trece doctoratul în filozofie cu o teză despre problema valorificării în poetica lui Schiller, tipărită în volum, un an mai tîrziu *(Das Wertungsproblem in Schillers Poetik)*. Seriozitatea lucrării avea să impresioneze spiritul avid de dezbateri filozofice al poetului Lucian Blaga : *„Deși problema ce o ia în dezbatere d-l Vianu nu ți se îmbie prin actualitatea ei, ea interesează totuși prin felul cum e pusă și mai ales prin darurile de analiză cheltuite cu tineresc avînt teoretic în subtilizarea ei. [...] Vasta erudiție, tactul științific și mai ales darul așa de rar de nuanțare în procesul de ideație, însușiri ce le trădează din belșug acest întîi studiu tipărit al d-lui Vianu, îndreptățesc toate nădejdile ce s-au pus în activitatea sa. Tot ce dorim e doar să-l vedem intrînd în «actualitate», asupra căreia să-și facă operațiile clare și tăioase pentru care e chemat" (Cuvîntul,* II, 134, 17 aprilie 1925).

1924 La 7 februarie consiliul Facultății de filozofie din București îl autorizează pe Tudor Vianu ca suplinitor al cursului de estetică. Din primul an va prezenta un curs despre Istoria doctrinelor estetice.
Își reia activitatea publicistică, mai întîi în *Gîndirea*, unde participă la discutarea literaturii actuale.
Colaborează intens la *Mișcarea literară* a lui Liviu Rebreanu (nr. 1, 15 noiembrie), alături de Perpessicius, F. Aderca, A. Holban și, ulterior, I. M. Sadoveanu. Într-o suită de foiletoane, *Masca timpului* încearcă să fixeze caracteristicile literaturii române în acel moment și direcțiile profitabile de dezvoltare.

1925 Căutîndu-și precursori și repere spirituale în cultura românească, Tudor Vianu își pregătește terenul pentru elaborarea unui sistem propriu de estetică cercetînd *Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu (Viața românească,* nr. 1, ianuarie). În același scop, dar dintr-o perspectivă universalistă, face să apară volumul *Dualismul artei* rezervat prezentării unor probleme cardinale ale esteticii moderne. Lucrarea culege elogii unanime. Mihai Ralea va sublinia personalitatea distinctă a autorului : *„Dintre tinerii filozofi ai generației actuale, Tudor Vianu e dintre cei mai înzestrați. Cercetările sale sînt totdeauna serioase, substanțiale fără să fie greoaie, scrise cu prestanță, fără pedantism, și cu un fel de curiozitate simpatică față de subiect, care face comunicativă cercetarea" (Viața românească,* nr. 1/1926).

1927 Numit, cu data de 1 februarie, docent de estetică, ține, la inaugurarea cursului, o interesantă prelegere despre *Eternitatea și vremelnicia artei* (text reprodus în vol. *Arta și frumosul,* 1931), în care trasează cîteva coordonate permanente ale gîndirii sale estetice : condiționarea social-istorică a artei, anti-purismul, optimismul raționalist, perspectiva axiologică.
O parte a anului o petrece la Paris. Mai tîrziu își va aminti cu emoție de odăița hotelului din *rue l'Abbé de l'Epée* unde, cufundat în

lectura romanului lui Thomas Mann, *Muntele vrăjit*, a contractat o pasiune definitivă pentru destinul lui Hans Castorp. Tot atunci face lecturi intense din Paul Valéry, Proust, Gide.

1928 Gruparea „Poesis" organizează un nou ciclu de conferințe cu tema generală „vieți interioare". În acest cadru, Tudor Vianu vorbește la 1 martie despre Flaubert, prilej pentru a sublinia exemplul unui artist pentru care *munca* era condiție fundamentală a creației.

1929 Succesiv apar în paginile revistelor *Gîndirea* și *Viața românească* studiile despre Eminescu, grupate în volum peste un an.
Elaborează lucrarea *Concepția raționalistă și istorică a culturii*, nucleu din care se vor dezvolta un șir întreg de cercetări.

1930 Pe data de 1 aprilie este numit conferențiar definitiv de estetică.
Dedică o succintă monografie sculpturii lui O. Han.

1931 Eruditul om de cultură se dovedește și un spirit avid de impresii directe, un călător receptiv la specificul altor civilizații, asociind observația exactă cu vibrația sensibilității. Începe acum să publice în revistă jurnalul de călătorie *Imagini italiene* (în volum în 1933).

1932 Din vechea sa atracție pentru spectacolul teatral ia naștere un mic tratat de estetică pe o temă specifică : *Arta actorului*.

Pentru scurt timp se lasă atras în rîndurile „intelectualilor agrarieni", condus de dorința permanentă de a uni spiritul cu acțiunea. În această calitate colaborează la organul politic al partidului lui Octavian Goga, *Țara noastră*.
În toamnă, concomitent cu cursul de estetică, expune și un curs rezervat curentelor de opinii în sociologia epocii.

1933 Studiul despre *Influența lui Hegel în cultura română* este premiat de Academie cu premiul „Năsturel".

1934 În fața primejdiei fasciste, omul de cultură reacționează energic. În manifestul *Idealul clasic al omului*, T. Vianu apără libertățile civile, dreptul de afirmare a gîndului propriu, comunicarea dintre oameni, împotriva opresiunii dictatoriale. Exaltarea „trăirii", frenezia iraționalistă întîmpină dezaprobarea sa hotărîtă. Într-o vreme în care fasciștii decretau supremația voinței unice, autorul *Idealului clasic* demonstra că adevărul este opera întregii comunități și recomanda „gîndirea liberă" ca pe un factor care „înfrățește și unifică" *(Gîndul vremii*, 15 martie).
Pregătit îndelung, prin studii și în cursurile universitare, vede lumina tiparului întîiul volum al *Esteticii*, în care arta — situată în conexiunea activităților omenești — este raportată la muncă și considerată expresia perfecționării acesteia. Purismul și iraționalismul erau, astfel, încă o dată respinse.

1935 Analizînd studiile de curînd reunite în volum sub titlul *Idealul clasic al omului*, intelectualul de maximă exigență care era G. Călinescu remarca : *„În vremurile acestea de lecturi disparate și fără sistemă, cărțile d-lui Vianu odihnesc spiritele, redau încrederea în intelectul uman și în pagina tipărită. Ele sînt o demonstrație de disciplină intelectuală înaltă, cum de la Maiorescu prea puțin s-a mai văzut“ (Adevărul literar și artistic* din 31 martie).

Preocupat de elucidarea aspectelor filozofice ale artei, esteticianul menține neîntrerupt contactul cu concretul creației. Receptivitatea sa pentru valorile autentice se verifică în cartea pe care o dedică analizei critice a poeziei lui Ion Barbu. Tot acuma publică un studiu despre sculptura lui Cornel Medrea. În *Revista de filozofie*, în *Gînd românesc* și în alte locuri abordează problemele raportului dintre poezie și filozofie.

1937 Se țin la Paris, la scurt interval, al IX-lea Congres internațional de filozofie și al II-lea Congres internațional de estetică și știința artei. La ambele congrese, cultura română este reprezentată prin Tudor Vianu care dezvoltă, pe rînd, comunicările : *Originea și valabilitatea valorilor* și *Asupra ideii de perfecțiune în artă.* În spiritul convingerilor sale raționaliste și umaniste, ferm consolidate, reprezentantul român își îndeamnă auditorii să spere într-o vreme „mai dispusă la integrare și armonie“, adică la triumful „libertății spirituale“ împotriva nonvalorilor, afirmînd răspicat o „nouă voință de a înfrăți arta cu munca“.

1938 Maestrului din tinerețe, lui Al. Macedonski, îi rezervă o parte însemnată a timpului său pentru a alcătui cea dintîi ediție reprezentativă din opera sa, astfel încît să se impună definitiv cititorilor ca o valoare de primă mărime a literaturii noastre. În noiembrie lucrările ediției erau încheiate, și primul volum pleca la tipar, apărînd în ordine : vol. I — *Poezii* (1939), vol. II — *Teatru* (1939), vol. III — *Nuvele, schițe, povestiri* (1944), vol. IV — *Articole literare și filozofice* (1946).

1939—1940 Odată încheiat tratatul de *Estetică* (apărut în 1939 într-o nouă ediție), în continuarea preocupărilor de critică și istorie literară, Tudor Vianu se concentrează asupra studiului prozei românești privită sub aspectul mijloacelor de expresie. Rodul acestui studiu va fi cartea *Arta prozatorilor români*, rămasă pînă astăzi cea mai prestigioasă aplicație românească a criticii stilistice.

1942 Ca o replică la ravagiile aduse de război, T. Vianu ține să-și afirme credința în stabilitatea valorilor cucerite de om, în imposibilitatea anulării spiritului creator, constructiv — și elaborează o *Introducere în teoria valorilor*. *„Plecam în fiecare dimineață pentru a-mi conduce băiatul la școală, apoi mă înapoiam făcînd mari ocoluri, în timpul cărora puneam la cale redactarea paragrafului zilei. Reveneam, și apoi, în timpul zilei, redactam cu cea mai mare rigoare, fără incursiuni și*

aplicații istorice, în stil fenomenologic, ațintit spre esențialitate. A rezultat o mică scriere, foarte concentrată, una din cele mai intens gîndite pe care le-am compus vreodată" (Idei trăite).

1943 Un curs de stilistică, început încă din anul precedent, are acum ca obiect *Originea și funcțiunile metaforei* (material reluat parțial în volumul *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, din 1957).

1944 Eliberarea țării și intrarea ei pe un făgaș istoric nou îl găsesc pe Tudor Vianu la postul de îndrumător al tineretului, în sensul unei munci devotate și lucide pentru ridicarea poporului și a civilizației românești pe o treaptă superioară. În acele momente decisive, într-o conferință rostită la radio, în decembrie, profesorul făcea elogiul „spiritului reconstrucției", pledînd pentru un „patriotism activ" și pentru un dezvoltat simț de răspundere față de viitor. *„A reconstrui înseamnă a construi mai durabil și mai monumental."*

1945 Într-un interviu acordat lui Camil Baltazar, vorbind despre perspectivele noi ale creației, declara : *„...soarta literaturii române este strîns legată de succesul democrației"* (*Universul literar*, 11 februarie). Ca director al celei mai mari edituri din țară, preconizează extinderea colecțiilor de masă (înființează „Cartea muncitorului"), inițiază vaste traduceri din clasicii universali și stimulează producțiile originale.

În lecția de deschidere a cursului, care urma să trateze despre problema originalității, adresa studenților un îndemn patriotic : *„Țara așteaptă de la noi și în primul rînd de la dvs., cei care vă pregătiți în vreuna din specialitățile intelectuale, ajutorul pentru refacerea ei. Cînd spun «refacere» nu înțeleg numai închegarea unor rosturi minore din sfărmăturile celor vechi. A reface țara înseamnă a o face mai frumoasă și mai măreață... Socot deci că este o datorie a zilelor de astăzi ca, oricare ar fi specialitatea pe care o cultivăm, s-o punem într-o legătură oarecare cu nevoile de refacere și reînălțare a țării noastre."*

1946 După ce condusese cîteva luni Teatrul Național din București, la 15 martie Tudor Vianu prezenta la Belgrad scrisorile de acreditare în calitate de ambasador al țării noastre. În răstimpul acesta așterne tezele unei *Filozofii a operei*, lucrare rămasă neterminată. Apar în volum seria articolelor *Figuri și forme literare*, publicate în ultimii doi ani în *Revista Fundațiilor*.

1947 Revenit, toamna, în țară, își relua activitatea profesională : *„Diminețile liniștite, cu lucru în bibliotecă, apoi, după o pregătire minuțioasă, apariția în sala de curs, în fața unui public tineresc, foarte atent, iată forma de viață în care eram fericit că mă pot înapoia" (Idei trăite).*

1948 Începe predarea unui curs de literatură universală. *„...corespundea năzuințelor mele de a contribui la transportarea marilor bunuri ale*

tradiției umaniste în socialism. Trebuia să prezint curentele literaturii universale în secțiuni orizontale, adică în felul în care ele trec prin literaturile mai multor națiuni, vădind neîncetatele împrumuturi pe care acestea și le-au făcut de-a lungul vremurilor. Pentru o astfel de sarcină, care depășește cadrul unei singure specialități, era necesar să devin eu însumi student mai întîi. Au urmat ani de muncă intensă, cu nopți de studiu pînă în zori, în timpul cărora am încercat să-mi însușesc cunoașterea apropiată a mai multor literaturi occidentale, mai puțin frecventate de mine pînă atunci" (Idei trăite).

1951 Din această asiduă frecventare a literaturii universale s-a ivit ispita traducerii în românește a cîtorva dintre capodoperele lumii. Cea dintîi realizare, una din dramele istorice ale lui Shakespeare, *Antoniu și Cleopatra*, căreia îi va urma și *Iuliu Cezar*.

1955 Roadele ultimilor ani de muncă se concretizează acum în mai multe volume. Mai întîi culegerea *Probleme de stil și artă literară*, îmbogățind contribuțiile sale din *Arta prozatorilor români*. Îngrijește și prefațează o amplă ediție din operele lui Al. I. Odobescu. O veche pasiune pentru Goethe, unul din spiritele sale tutelare, cum o mărturiseau atîtea din ideile sale fundamentale, se materializează în tălmăcirea celebrelor memorii: *Poezie și adevăr*. Mai apar studii ale sale despre Anton Pann, despre Voltaire, despre Cervantes.
Pentru vasta activitate desfășurată în cîmpul

culturii românești, contribuind la îmbogățirea ei substanțială și la ridicarea prestigiului său internațional, Tudor Vianu este ales membru al Academiei R.P.R.

1956 Dornic să participe cît mai eficient la viața literară curentă își reia activitatea publicistică din tinerețe. Întreține o rubrică săptămînală de „Însemnări" la *Gazeta literară* și, concomitent, în *Contemporanul* preia sarcina cronicii dramatice.
Publică volumul *Literatură universală și literatură națională.*

1957 La 14 mai, literatura română suferă o grea pierdere prin moartea prematură a lui Camil Petrescu. Dispărea unul dintre cele mai înzestrate spirite ale generației lui Tudor Vianu. *„Camil făcea parte din peisajul meu, și dispariția lui mi se pare că produce o asemenea schimbare în lume, încît privesc uluit în jur."* Pentru prima dată se decide să prezinte în volum parte din versurile răspîndite prin reviste de-a lungul anilor.

1958 Desemnat în funcția de secretar general al comisiei naționale pentru *U.N.E.S.C.O.*, va îndeplini numeroase și importante misiuni în acest for, atît în țară cît și peste hotare. Activitatea sa prestigioasă îi va aduce alegerea ca membru în consiliul executiv al acestei importante organizații mondiale.
În același an devine și director al Bibliotecii Academiei R.P.R., instituție pe care a îndrumat-o pînă la moarte, către scopurile sale înalt spirituale.

1959 În cadrul colocviului internațional de limbi, literaturi și civilizații romanice, care are loc la București, în septembrie, prezintă comunicarea *Asupra caracterelor specifice ale literaturii române.*

1960 Sub egida Academiei, selectează într-un masiv volum principalele studii de literatură universală și comparată, alcătuind o veritabilă istorie a momentelor cheie din dezvoltarea spirituală a omenirii moderne.

1961 Din înălțimea împlinirilor mature, Tudor Vianu se întoarce la un autor al tinereții și dă în colecția „Oameni de seamă" o monografie succintă a personalității lui Schiller : *„Revin... către eroul tinereții mele, spre chipul aceluia căruia i-am adus de atîtea ori prinosul închinării datorit învățătorilor, pentru a face vie icoana omului și a povesti împrejurările vieții lui, cu nădejdea că un alt suflet tînăr, mișcat de marile chemări ale omenirii, va regăsi în el ceea ce a fost învățătorul pentru atîți tineri în trecut, ceea ce poate rămîne pentru atîți tineri ai zilei de azi"* (din *închinare).*

1962 La 18 noiembrie, *Scînteia* a publicat fragmente din scrisori ale unor oameni de știință, artă și cultură adresate Comitetului Central al P.M.R. în care, exprimîndu-și atașamentul față de politica partidului clasei muncitoare, cereau să fie primiți în rîndurile comuniștilor. Tudor Vianu scria : *„Astăzi mi-a devenit cu totul limpede că România a intrat într-o fază superioară a istoriei. Simțirea patriotică, devotamentul față de țară și de poporul ei, ne cer să ne rînduim alături de partidul clasei muncitoare și să sprijinim străduințele lui închinate binelui obștesc. Desigur, viața mea, desfășurată în partea ei cea mai întinsă într-o epocă de puternice contradicții sociale, n-a fost lipsită de nesiguranțe ale orientării și chiar de greșeli. Dar a fost o viață de muncă, în timpul căreia am depus eforturi cinstite de cunoaștere și limpezire. În noua orînduire am găsit condiții superioare de muncă și teme noi ale cercetării. Cu această conștiință limpede și curată solicit înalta cinste* de a fi primit în rîndurile Partidului Muncitoresc Român." Cererea a fost aprobată cu scutirea stagiului de candidat.

1963 La 30 aprilie se decernează lui Tudor Vianu Premiul de Stat în domeniul științei, pentru valoroasele lucrări de teorie și istorie literară publicate în ultimii ani.

1964, *21 mai* O grea suferință îl răpune în plină putere de muncă pe Tudor Vianu, cărturar de o mare probitate, eminent exponent al culturii române, dascălul prețuit și de neuitat al mai multor generații de intelectuali pentru care exemplul său rămîne un stimulent spre înfăptuiri capabile să comunice lumii mesajul propriu poporului nostru, originalitatea sa creatoare.

G.Ș.

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

După 25 de ani de la întîia sa apariție, *Arta prozatorilor români* vede din nou lumina tiparului. Republicarea ei a fost una din dorințele cele mai vii ale profesorului Tudor Vianu în ultimii săi ani de viață. Moartea prematură l-a răpus înainte de a-și vedea realizată această năzuință. Dar dacă ar fi trăit nu și-ar fi putut dori, cu siguranță, un cadru mai potrivit decît „Biblioteca pentru toți" prin mijlocirea căreia una dintre lucrările sale preferate intră în atenția celui mai larg public.

Sarcina de a pregăti pentru tipar *Arta prozatorilor români* echivala, în aceste împrejurări, cu răspunderea de a lua toate acele măsuri de exigență și scrupulozitate pe care însuși autorul le-ar fi îndeplinit. În lipsa unui manuscris autograf, ediția de față urmează fidel pe cea din 1941. În textul autorului am menținut forme lingvistice folosite consecvent, ca : *pasagiu, personagiu, coloare, contimporan* — și am corectat tacit evidentele erori tipografice. Rigoarea științifică, de care Tudor Vianu a dat atîtea exemple, ne-a impus o atentă verificare a tuturor citatelor, cu atît mai mult în cazul unei atari lucrări în care demonstrația critică se sprijină pe elocvența frag-

mentului selectat. Și într-adevăr operațiunea s-a dovedit salutară. În procesul de tipărire a ediției prime, destule citate — și din autori mai vechi și din autori noi — fuseseră viciate, prin modificarea cîte unui cuvînt sau chiar prin omisiuni. Uneori indicația izvoarelor era greșit transcrisă. Toate aceste abateri au fost acum remediate. Au fost și cazuri cînd erorile se datorau edițiilor folosite de autor (de pildă în cazul lui Bălcescu), depășite prin progresele înregistrate de textologia noastră în ultimii ani. De cîte ori am depistat asemenea erori, am comunicat în subsolul paginii respective textul autentic, potrivit cu ediția de referință. Dat fiind profilul colecției, au fost necesare și unele note explicative, marcate de fiece dată prin indicația (n. ed. — nota editorului). Formatul limitat al volumelor ce apar în B.p.t. a obligat la împărțirea cărții în două, considerînd că unitatea ei organică nu va avea nimic de suferit prin această scindare formală.

La sfîrșitul volumului al II-lea am anexat un indice de nume, privind prozatorii români și străini care constituie obiectul analizelor critice în *Arta prozatorilor români.*

G.Ș.

PREFAȚA AUTORULUI LA EDIȚIA I

Am urmărit în lucrarea de față dezvoltarea prozei literare românești considerată în valorile ei stilistice și în procedeele ei de artă. Expunerea noastră începe cu Ion Heliade-Rădulescu și sfîrșește cu acei dintre scriitorii contimporani care, ajungînd la expresia definitivă a talentului lor, înfățișează ultimele cuceriri ale artei românești de a povesti, analiza și evoca în proză. Înainte de Heliade-Rădulescu se întinde drumul literaturii istorice și religioase, adică al unei producții a cărei finalitate nu este propriu-zis estetică. După scriitorii în care expunerea de față culminează se deschide domeniul actualității imediate, mobile, a valorilor în devenire. Expunerea noastră consideră unul din terenurile fertilității estetice a literaturii române, avînd o configurație oarecum închegată.

Deși lucrarea de față studiază prozatorii români, nu numai în caracteristicele lor proprii, dar și în

înlănțuirea lor, de-a lungul unui secol întreg, grupîndu-i după afinități și filiații, ea nu este o încercare de istorie literară. Se opun acestei încadrări anumite puncte de metodă, pe care le putem preciza în legătură cu structura operei literare. Opera unui scriitor se definește, în adevăr, ca un motiv, îmbrățișat dintr-o atitudine sentimentală sau ideologică, prin intermediul unor procedee de grupare a materiei și prin acela al unei certe prelucrări a datelor stilistice ale limbii. Toate aceste elemente ale operei literare aparțin mobilismului istoric. Motivele circulă înlăuntrul unei literaturi naționale și de la o literatură la alta. Atitudinile circulă și ele și pulsează în viața mai largă a culturii contimporane. Procedeele de compoziție au și ele un trecut sau marchează etape noi. Cît despre valorile stilistice, adică acele prin care limba devine aptă să exprime variațiile viziunii și sensibilității individuale, ele sînt poate factorii cei mai importanți în evoluția limbajului omenesc. Nu încape îndoială că toate aceste elemente ale operei literare se găsesc în relație funcțională, motivele și atitudinile comandîndu-și procedeele de compoziție și valorile stilistice. Cu toate acestea, istoria literară, așa cum s-a constituit prin marile lucrări ale veacului trecut, consideră mai cu seamă gruparea și filiația motivelor și atitudinilor, cînd nu se limitează la datele biografice ale autorilor și la explicarea operelor prin elementele biografiei. Aspectul propriu-zis artistic, adică acela care este făcut din gruparea

materialelor, inexpresive esteticește atîta timp cît artistul nu le-a supus prelucrării lui, ca și din valorile stilistice pe care creatorul le extrage și le dezvoltă din imensul rezervor de virtualități al limbii, alcătuiesc în cel mai bun caz preocuparea minoră, respinsă în anexele lucrărilor de istorie literară. Cele mai prețioase realizări ale disciplinei, atunci cînd istovesc studiul vieții scriitorilor și al izvoarelor și după ce caracterizează operele prin motive și atitudini, încheie sumar prin indicarea procedeelor de artă. Încercarea de față rupe cu această tradiție, impunînd în primul plan al atenției studiul procedeelor de artă și al valorilor de stil, reținînd din motive și atitudini numai atît cît este necesar pentru luminarea celor dintîi.

Desigur, în volumul de față, nu m-am ocupat de toți prozatorii români ai ultimului veac și nici de toate operele lor. Chiar cercetătorii de istorie literară, în accepțiunea devenită tradițională, sînt nevoiți să opereze o selecție în materia trecutului. Căci istoria nu reține din trecutul pe care dorește să-l restabilească, decît faptele asociate cu o valoare și care au avut un viitor. Restul cade în abisul uitării. Aplicînd acest principiu, istoria literară este totuși ținută să ridice un inventar mai complet decît acela care ni s-a părut că trebuie să ne oblige pe noi. Invenția în ordinea motivelor, dacă nu și în a atitudinilor, este oricum mai activă decît aceea a procedeelor de compoziție și a valorilor de stil. Niciodată un autor nu va pregeta să scrie o operă

nouă, dacă un motiv relativ inedit i se prezintă, chiar dacă este pe deplin conștient că nu va întrebuința procedee de artă diferite de cele folosite în lucrările anterioare. Pentru cei mai mulți, dacă nu pentru cei mai de seamă scriitori, îndemnul creației provine din posesiunea unui „subiect“ nou, nu din a unei noi formule estetice. Iată de ce istoria literară este obligată la o selecție mai puțin aprigă decît aceea la care ne-am văzut constrînși în prezenta încercare de estetică literară evolutivă. În cercetarea care urmează ne-am ocupat, așadar, numai de operele care ni s-au impus prin contribuția lor în dezvoltarea artei românești de a scrie sau de acele care reprezintă în chip foarte caracteristic un moment estetic.

Nu vom insista asupra metodei întrebuințate în acest studiu. Instrumentul metodic își capătă îndreptările lui o dată cu rezultatele pe care se dovedește apt a le cîștiga. Dar fiind în cea mai mare parte o lucrare de stilistică, încercarea de față trebuie să-și precizeze situația cel puțin în raport cu stilistica tradițională. În această privință, nu vom avea obișnuitele severități față de vechile discipline care au distins cu ascuțime de spirit și precizie clasele generale de expresie, așa-numitele „figuri de stil“, pe care astăzi încă nu le putem denumi decît cu termenii stabiliți în antichitate. Dacă vrea să depășească simpla impresie individuală și, asociind-o cu un concept general, s-o transforme într-o cunoștință, cercetarea modernă nu poate disprețui

marile servicii pe care stilistica tradițională le-a adus în lucrarea de discriminare, precizare și clasificare a formelor generale pe care limbajul scriitorilor, deopotrivă cu al tuturor oamenilor, îl adoptă în vederea expresiunii sentimentului și imaginației. Oricît ar fi de înclinată cercetarea modernă să surprindă ceea ce este individual și ireductibil în fenomenul literar, adică ceea ce, după conștiința noastră estetică, este în el mai caracteristic și mai prețios, ea nu-și va putea ascunde împrejurarea că artistul respectiv întrebuințează totuși forme generale de expresie, comparații și metafore, alegorii și epitete etc. Unghiul propriu de înclinare al atitudinii moderne se precizează din momentul în care ne dăm seama că lucrarea de caracterizare, prin descoperirea figurilor de stil, fiind indispensabilă, nu este suficientă. Întrucît oare, se va obiecta cu toată dreptatea, stilul unui scriitor intră în posesiunea noastră intelectuală, cînd vom fi deosebit în el imagini, comparații și metafore, hiperbole și alegorii? Toți scriitorii întrebuințează astfel de procedee stilistice, nu numai unii din ei. Dacă însă vom observa că unele din aceste figuri sînt în opera anumitor scriitori, cu vădită preferință întrebuințate, lucrarea de caracterizare va fi făcut un pas mai departe. Toți scriitorii folosesc imagini; nu toți au însă un stil imagistic. În toți sau în cei mai mulți întîmpinăm alegorii; nu oricine are un stil alegoric. Frecvența unui anumit tip general de expresie, insistența în

recursul la serviciile lui, constituie un element însemnat al individualității creatorului. Pe de altă parte, în cadrul general al figurilor de stil, se pot observa variații individuale : imaginile, comparațiile sau metaforele pot fi împrumutate uneia sau alteia dintre domeniile sensibilității, universului apropiat sau unor regiuni îndepărtate și eteroclite, naturii, artei sau tehnicii. Nu este tot una dacă luna este asemănată cu o vatră de jăratic sau cu un ban vechi. Imaginația scriitorului manifestă în fiecare din aceste cazuri o orientare deosebită, o altă dispoziție. În cadrul figurilor generale de stil, însemnarea variațiilor lor alcătuiește un incontestabil mijloc al cunoașterii literare. În fine, dacă, în principiu, într-o operă anumită pot apărea toate sau aproape toate figurile pe care le-a născocit vreodată puterea de exprimare a omului, în realitatea vie ele nu apar într-o succesiune indiferentă, ci se grupează într-o configurație organică și semnificativă. Astfel, pentru a lua un singur exemplu, nu vom fi adus vreo contribuție importantă dacă, în paginile lui Hogaș, vom fi subliniat o hiperbolă. Dar dacă vom fi subliniat, în acele pagini, numeroase hiperbole și dacă vom fi surprins legătura lor cu alte figuri ale artei clasice de a scrie, precum epitetul general și imaginea alegorică și, aceasta, într-o epocă în care asemenea mijloace erau în genere părăsite, atunci figura individuală a scriitorului clasicizant, care a fost Calistrat Hogaș, ne va apărea cu oarecare relief. Vom spune deci că

vechea stilistică cu distincțiile ei, ne oferă unele elemente ale caracterizării, dar acestea trebuiesc dozate, diferențiate și grupate. Vechea stilistică ne-a dat o nomenclatură, dar aceasta urma să fie transformată într-un limbaj, în limbajul critic.

Lucrarea pe care o înfățișăm astăzi a crescut dintr-o nevoie de exactitate, care neliniștește uneori conștiința criticilor literari. O lungă familiaritate cu operele lor m-au convins că ele rămîn adeseori caduce, nu atît din pricina vreunui vițiu fundamental al disciplinei, cît din aceea a unei ezitări a atitudinii. Trebuie exprimat cu toată energia adevărul că scopul esențial al lucrării critice este cunoștința. Criticul este și el un om de știință, chiar dacă știința lui, aplicîndu-se asupra unor fenomene ale creației și, prin urmare, ale vieții, este mai dificilă, mai puțin sigură și menită să rămînă mai puțin completă decît aceea care se exercită asupra datelor naturii moarte. Știm bine că, în fața acestei concepții, se ridică înțelegerea care atribuie criticii rolul de a mijloci emoția, pe care cititorul este presupus că n-o poate resimți el singur, fără ajutor străin. Critica ar fi deci o lucrare de artă grefată pe o altă lucrare de artă, o melodie în acompaniament și, în esență, un exercițiu parazitar. Nu vom tăgădui că o asemenea reprezentare a produs, către sfîrșitul veacului trecut, cîteva opere ingenioase și spirituale, dar subalterne și dispensabile. Dacă apoi considerăm mai de aproape lucrările genului, vedem apărînd alături de intenția mijlocirii

emotive, pe aceea a captării intelectuale a fenomenului literar, a descrierii, încadrării, caracterizării lui, dar cu o conștiință confuză, șovăitoare, timidă. Este ca și cum, sfiindu-se să nu defloreze misterul creației, criticul ar întrebuința jumătăți de măsură, gata să se scuze sau să se refugieze din fața sarcinii ingrate. Lipsa de personalitate a unor astfel de încercări conține în sine toate indicațiile privitoare la valoarea lor. De ce să parcurgem pe jumătate un drum pe care îl putem străbate și mai departe ? Prezența iraționalului în lume (și opera de artă face parte din domeniul lui), nu trebuie să demoralizeze inițiativele rațiunii. Faptul că fenomenul literar este poate ireductibil în ultima lui adîncime, nu trebuie să ne împiedice a-l reduce atîta cît putem. Nici biologul nu este în stare să dea seama de întregul mister al vieții, ceea ce nu-l împiedică să-și continue investigația și să strîngă din ce în ce mai mult cercul determinărilor sale. Misterul nu justifică indolențele și ezitările rațiunii. Analizele noastre nu vor putea capta individualitatea scriitorilor, pînă în punctul cel mai tainic al diferențierii lor ? Dar, mai întîi, nu toți scriitorii înfățișează o formulă atît de personală ; mulți dintre ei sînt, în primul rînd, oameni ai timpului lor, dependenți de procedeele curente ale artei și, în ce-i privește, mijloacele reducțiunii raționale sînt operante pentru întregimea fenomenului. Dar chiar pentru scriitorii cei mai originali, operația de încercuire critică poate fi executată

astăzi mai bine decît ieri, mîine mai complet decît astăzi. Cît timp există putința unui progres al cercetării, nu cred că demisiunea criticii este admisibilă.

Folosind o astfel de metodă, dezvoltarea prozei literare românești ne-a apărut ca un proces unitar. Prima manifestare a prozatorilor noștri a avut un caracter retoric și, pentru o bună bucată de vreme, problema artistică a literaturii noastre a fost învingerea retorismului. Lucrul a devenit posibil grație îndoitei contribuții a călătorilor romantici și a celor dintîi realiști, prin operele cărora se introduce observația naturii și a omului. Dar și în producția acestora, formele retorismului își mai mențin ceva din trecerea lor, încît depășirea definitivă a vechei tehnice literare se produce abia cu scriitorii „Junimii“, care ajung de altfel la o conștiință limpede și programatică a luptei antiretorice. Prin diferiții membri ai grupului junimist, literatura stabilește contactul cu limba vorbită, lirismul și reflecțiunea se introduc în proză, și scrupulul conștiinței artistice înlocuiește ceea ce era diletantic în manifestațiile mai vechi. De aci înainte, două curente își împart scena literară. Pe de o parte, lirismul liric și artistic ; pe de alta, curentul intelectualist și estet. Cel dintîi, mult îndatorat inițiativelor „Junimii“, aduce procedee noi de compoziție, dezvoltă cunoașterea omului, mai ales a omului elementar și organizează o artă a peisajului. Grupul esteților intelectualizează și artificializează

imaginea lumii, dă o largă folosință neologismului, din care scoate efecte inedite, manifestă îndrăznețe inițiative în primenirea vocabularului, a formelor sintactice și a asociațiilor dintre cuvinte și ajunge la un stil saturat de imagini, de un caracter scriptic, opus stilului oral, preponderent mai înainte sau în alte tabere. În același timp, arta evocărilor tinde să înlocuiască pe aceea a povestirii. Dar narațiunea și analiza reintră în drepturile lor. Noua înflorire a romanului degajează realismul de elementele lirice și de unele din cele artistice ale sintezei anterioare, pregătită sau ajutată în această sarcină de ironiștii și humoriștii epocii. Introduce apoi pictura socialului, a omului ca element de grup și a stărilor de mulțime și creează tehnice noi pentru evocarea vieții sufletești mai adînci sau mai complexe. Literatura zilei este produsul tuturor acestor îndrumări, pe care le continuă sau le variază, fără ca deocamdată să ne aducă și semnul unor începuturi neașteptate. Diferențierile individuale iau loc în aceste cadre generale.

În Anexele *lucrării am adăugat cîteva contribuții de amănunt în legătură cu stilistica verbului în operele scriitorilor români.*

DUBLA INTENȚIE A LIMBAJULUI ȘI PROBLEMA STILULUI

Este o constatare plină de consecințe, pentru întreg domeniul studiilor estetice și literare, faptul că limbajul omenesc este însuflețit de două intenții care deși rămîn mai tot timpul solidare, nu sînt mai puțin diferite în spiritul și direcția lor. Am arătat și altă dată [1] că cine vorbește o face pentru a-și împărtăși gîndurile, sentimentele și reprezentările, dorințele sau hotărîrile, dar că în același timp comunicările sale năzuiesc să atingă o sferă anumită a semenilor care întrebuințează același sistem de simboluri lingvistice. Cine vorbește „comunică“ și „se comunică“. O face pentru alții și o face pentru el. În limbaj se eliberează o stare sufletească individuală și se organizează un raport social. Considerat în dubla sa intenție, se poate spune că faptul lingvistic este în aceeași

[1] Cp. *Arta și frumosul*, 1931, p. 20 urm.; apoi *Estetica*, ed. a II-a, p. 25 urm.

vreme „reflexiv“ și „tranzitiv“. Se reflectă în el omul care îl produce și sînt atinși, prin el, toți oamenii care îl cunosc. În manifestările limbii radiază un focar interior de viață și primește căldură și lumină o comunitate omenească oarecare.

Cele două intenții ale limbajului stau într-un raport de inversă proporționalitate. Cu cît o manifestare lingvistică este menită să atingă un cerc omenesc mai larg, cu cît crește valoarea ei „tranzitivă“, cu atît scade valoarea ei „reflexivă“, cu atît se împuținează și pălește reflexul vieții interioare care a produs-o. Generalitatea unei formulări crește prin însuși sacrificiul intimității și adevărului ei subiectiv. O ecuație matematică, o lege mecanică, o formulă chimică sînt fapte lingvistice menite prin structura lor să se împărtășească oricărei inteligențe omenești. Ele nu sînt limitate nici de caracterul național al limbilor nici de felul particular al tendințelor și sensibilității celui care le înregistrează. Cînd spun de pildă că „suma unghiurilor unui triunghi este egală cu două unghiuri drepte“ sau cînd afirm că „corpurile se atrag în raport direct cu masa și în raport indirect cu patratul distanței lor“ construiesc un fapt de limbă care se poate transmite oricărei inteligențe omenești, dar care nu comunică nimic despre mine însumi. Prin această aserțiune relativă la raportul dintre lucruri nu transpare nici un reflex din intimitatea psihică a vorbitorului.

Oricine vede însă că nu același este cazul unui vers de Eminescu sau Racine. Valoarea de circulație a unor asemenea fapte de limbă este cu mult mai restrînsă. Răsunetul reținut din intimitatea spirituală care le-a proiectat este însă nemăsurat mai puternic. Tranzivitatea lor este mărginită; reflexivitatea lor este infinită. Există creații ale poeziei în care privim ca într-un abis fără fund. Citească-se versul lui Eminescu: „*Apele plîng clar izvorînd în fîntîne*“. Este limpede că intenția reflexivă a acestei manifestări de limbă întrece cu mult intenția ei tranzitivă. Căci nu știrea despre felul cum izvoăsc apele interesează în acest vers, ci acel înțeles emotiv și muzical al lucrurilor, precipitat în intimitatea subiectivă a poetului. Nu toți cititorii acestui vers vor putea realiza intenția lui reflexivă. Tranzivitatea lui va scădea prin însăși dificultatea de a percepe acea semnificație muzicală a lucrurilor apărută poetului. Poetul își va fi limitat cercul autenticilor lui cititori prin însăși adîncimea și adevărul subiectiv al expresiei sale.

Dar deși cele două amintite intenții ale limbajului sînt deosebite prin caracterul lor, ele se găsesc într-un raport de cooperare care trebuiește precizat. Poate că printre faptele lingvistice, numai ecuațiile matematice și legile științifice sînt acelea în care tranzivitatea domină în chip absolut. Numai în aceste fapte lingvistice apoi, urma oricărui reflex al vieții interioare este eliminată

cu desăvîrșire. Am văzut că cine ia cunoștință de una din formulările exacte ale științelor nu primește nici o veste despre felul general de a fi sau despre momentul sufletesc particular al persoanei care a enunțat mai întîi aceste formulări sau care le repetă în fața noastră. Reflexivitatea legilor și formulelor științifice este nulă. În restul manifestărilor lingvistice, intenția tranzitivă și reflexivă se găsesc deopotrivă la lucru, deși una din aceste intenții poate deveni preponderentă. Astfel locurile comune, expresiile care se repetă, formulele de întîmpinare și de politețe etc. sînt fapte de limbă în care puterea de a se transmite a crescut prin însuși sacrificiul virtuții lor de a exprima dispoziția generală sau actualitatea sufletească a celui care le întrebuințează. Reflexivitatea acestor formulări nu este nulă, dar este atenuată. În direcția atenuării reflexului subiectiv se dezvoltă și limba practică și comună, în care nevoia de a transmite scade valoarea limbii ca document interior. Desigur, a transmite înseamnă a transmite „ceva". Sub semnul social trebuie să se găsească o realitate individuală. Dar această realitate poate aparține ea însăși straturilor mai socializate și mai impersonale ale conștiinței individuale sau poate aparține păturilor ei mai intime și mai subiective. Astfel, în scrisorile de afaceri sau de politețe și în conversațiile uzuale reflexul individual provine din ceea ce sîntem

obicinuiți a considera drept zonele mai superficiale ale conștiinței. Convenționalismul acestor manifestări este notoriu. În creațiile poeziei reflexul urcă din zonele ei mai adînci.

Am arătat că există fapte lingvistice în care reflexivitatea este nulă sau mult atenuată. Există oare fapte lingvistice în care tranzivitatea lor se găsește în aceeași situație și în care reflexul interior urcă pînă la cel mai înalt grad cu putință? Desigur, o expresie lingvistică în care puterea de a se transmite este anulată nu poate fi judecată nici în virtutea ei de a reflecta fondul subiectiv al vorbitorului. Delirul unui nebun nu poate fi apreciat nici ca fapt lingvistic tranzitiv, nici ca fapt reflexiv. Din această pricină, toate manifestările limbii în care tranzivitatea se apropie de punctul nul nu pot fi judecate decît în raport cu aspirația, cu veleitatea lor. Știm, de pildă, că operele suprarealiștilor moderni sînt însuflețite de năzuința de a transcrie lectura cea mai adîncă a conștiinței în sine însăși. Pentru a obține acest rezultat, suprarealistul nu vrea să rețină nimic, în scrierile sale, din ceea ce se organizează în straturile conștiente și lucide ale sufletului. El refuză chiar lucrarea discriminativă a atenției, adică a atitudinii negative al cărei prim rezultat va fi eliminarea din conștiință a destăinuirilor ei cele mai adînci. Suprarealistul se va opri deci la „dictarea subconștientului", la „automatismul psihic" menit să scoată la iveală fondul lui cel mai intim subiec-

tiv. Citească însă cineva oricare din lucrările suprarealiştilor şi va constata cum slaba lor tranzivitate creşte din însăşi veleitatea adîncimii lor. De altfel, în mod foarte general se poate spune că obscuritatea în literatură este un efect al desocializării expresiei prin concentrarea exclusivă a vorbitorului către procesul său subiectiv. Una din cauzele obscurității în literatură este coborîrea în adîncimi care îl lipseşte pe vorbitor de puterea de a transmite. Sînt obscuri autorii care dorind să se exprime cît mai complet şi mai profund nu mai ajung să comunice cu alţii. Dimpotrivă, preocuparea scriitorului de a se face înţeles, creşterea intenţiei sale de a transmite îl împinge adeseori către superficialitate şi convenţionalism.

Expresia literară este pîndită astfel de două primejdii, decurgînd din natura însăşi a limbajului. Cu aceeaşi dreptate se poate spune că expresia literară se organizează pe linia de demarcaţie a celor două intenţii ale limbii. Opera literară reprezintă o grupare de fapte lingvistice reflexive prinse în pasta şi purtate de valul expresiilor tranzitive ale limbii. Desprind la întîmplare, dintr-o povestire a lui Mihail Sadoveanu, următorul pasagiu : „*Vremea era pe la toacă, dar căldura era încă în toi şi juca rotind ca răsfrîngerile unei ape tainice pe deasupra caselor adormite. Uliţa ridica, pustie şi singuratică, spre strălucirea asfinţitului. Clopote începură a bate dulce şi trist, de la bisericile tîrgului. Fetiţa se opri o vreme în loc, ascultînd.*“

Analiza poate distinge destul de limpede, în şirul acestor notaţii, expresiile care au o simplă valoare tranzitivă de acele care adaugă reflexul viziunii şi sentimentului intim al scriitorului. „*Vremea era pe la toacă... căldura era în toi... uliţa ridica... clopotele începură a bate... fetiţa se opri...*“ sînt comunicări a căror putere de transmitere este nelimitată, dar care nu ne spun nimic despre acel care le face. Aproape fiecare din aceste notaţii sînt însoţite însă de un adaos de comunicări, prin care pătrundem în straturi mai adînci ale conştiinţei celui care ni le transmite. Peste ştirea nudă se adaugă aureola unei ambianţe subiective. O lectură atentă a pasagiului de mai sus ne face să simţim din moment în moment cum trecem de la simpla intenţie tranzitivă la intenţia reflexivă. Privită în totalitatea ei, amintita expresie literară este produsul coadaptării celor două intenţii, punerea lor de acord într-un întreg în acelaşi timp comprehensibil şi expresiv. Citească-se oricare alt pasagiu împrumutat poeţilor sau prozatorilor artişti : analiza va putea deosebi destul de limpede cîmpul de acţiune al celor două intenţii şi limitele lor respective.

Ceea ce vom numi „stilul“ unui scriitor va fi ansamblul notaţiilor pe care el le adaugă expresiilor sale tranzitive şi prin care comunicarea sa dobîndeşte un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic. Îmbogăţite cu aceste adaosuri, expresiile limbii ne introduc în

intimitatea unei individualități, într-o sferă proprie de a resimți lumea și viața. Stilul este așadar expresia unei individualități. „*Stilul este întrebuințarea individuală a limbii*", spune odată renumitul lingvist Vossler, variind o formulă mai veche. „*Le style est l'homme même*", spusese Buffon. Vestitul naturalist francez recunoștea prin această sentință caracterul oarecum natural al stilului. Dacă stilul este omul însuși, nu rezultă oare că orice om are un stil al său, un chip de a întrebuința instrumentul general al limbii capabil de a-l exprima în diferențierea lui individuală ? Dacă s-a putut face vreodată această afirmație categorică, lucrul se datorește unui concept incomplet al individualității omenești. Contribuția modernă a științelor sociale ne mijlocește astăzi o altă înțelegere a fenomenului individualității. Oamenii nu sînt realități complete și închise în mijlocul unei societăți care rezultă numai din însumarea lor. Buffon, debitorul liberalismului atomist al secolului al XVIII-lea, putuse crede astfel. Astăzi, știm mai bine că așa-numitele individualități omenești sînt produsele de interferență a mai multor influențe sociale. Prin poarta individualității pătrundem pe căile mai multor feluri generale de a fi. Acestei împrejurări i se datorește faptul că nu numai vorbitorii comuni, dar și scriitorii cei mai de seamă prezintă între ei afinități, ca unii care aparțin anumitor cercuri ale societății și ca unii care sînt mișcați de anumite curente intelectuale, morale și estetice. Pentru cercetătorul de azi există nu numai stiliști, dar și stiluri ; nu numai scriitori individuali, dar și grupări care îi conțin, curente care îi poartă.

În lucrarea de față, consacrată artei prozatorilor români, am ținut seamă de ambele principii enunțate mai sus. Am analizat prozatorii noștri în particularitatea lor stilistică individuală, dar și în curentele stilistice care îi cuprind.

I SCRIITORII RETORICI

1 I. HELIADE-RĂDULESCU

Prozatorii români în prima jumătate a veacului al XIX-lea întocmesc un grup destul de omogen atît prin tendințele lor sociale și morale, cît și prin particularitățile lor stilistice. Un I. Heliade-Rădulescu, un Nicolae Bălcescu, un Alecu Russo, oricît de deosebite ar fi temperamentele lor individuale, coincid prin acea tendință activă, practică și militantă a scrisului lor, menită să cucerească pentru poporul român și pentru statul în formație bazele unei vieți noi de libertăți naționale și de sporită conștiință de sine. Un astfel de program, mărturisit cu hotărîre sau numai implicat în atitudinile lor scriitoricești, conferă grupului de prozatori din jurul evenimentului de la 1848 un netăgăduit caracter retoric. Prima fază a dezvoltării stilistice care începe în acest moment este o fază retorică. Autorii acestei epoce mai mult vorbesc, decît scriu. Chiar cînd manevrează condeiul, ei rămîn oameni

publici, individualități avîntate în largul vieții practice și politice pentru care doresc să cucerească noi valori sau pe care doresc s-o îndrumeze către țeluri necunoscute sau părăsite de multă vreme. Cuvîntul grăit are, în aceste condiții, o valoare superioară expresiei scrise.

Cît de mult rămîne vorbitor în scrierile sale un Ion Heliade-Rădulescu și, deocamdată, simplu vorbitor familiar, ne-o dovedesc mai întîi toate acele locuțiuni ale graiului viu, pe care autorul *Echilibrului între antiteze* nu se sfiește a le introduce în cursul expunerilor sale. *„Voi să zic, adică,* scrie de pildă Heliade-Rădulescu, *că dacă se publică nota excelenței dumitale, ca toate vorbele, tiparul, bine vezi dumneata, se face ca un centru, ba ce zic, ca un soare, de unde ies nenumărate raze."* Sau în altă parte : *„Apoi pe unde măsori, p-acolo firește te și duci : sau în materie, cu corpul în carne și oase, sau cu mintea, pentru că se trag linii și cu mintea, și mai vîrtos prin scrisori și depeși, ce în drumul lor tot prin linii șerpuiesc ; și cari de la un timp încoa șerpuiesc, uite, ca fulgerul prin telegraful electric..."* (*Echilibrul între antiteze*, Minerva, I, p. 20). Expresii ca „bine vezi dumneata", „ba ce zic", „uite" sînt ale vorbirii, mai mult decît ale scrisului. Ele presupun pe convorbitor și apar firesc în atmosfera unei conversații particulare. Ba chiar eliziunea în forma „p-acolo", pe care abia dacă și-o permite un scriitor stăpînit de solemnitatea oficiului său public, este cu totul

naturală în vorbirea nestînjenită, adresată unui cerc intim de ascultători.

S-a vorbit uneori de trivialitatea lui Heliade-Rădulescu, ca una din însușirile mai izbitoare ale scrisului său. Trivială este mai cu seamă satira lui Heliade, sarcasmul care nu se dă înapoi în fața imaginii indecente, a apostrofei sau a jocului de cuvinte hazardat. Va trebui să treacă o generație pînă cînd sarcasmul trivial al lui Heliade să facă loc ironiei literare a lui Titu Maiorescu. Deocamdată ceea ce explică, dacă nu ceea ce autorizează licențele lui Heliade, este atitudinea sa de vorbitor, adică de om presupus a se exprima pentru urechile unui cerc mai restrîns de intimi. În cursul unei expuneri consacrate unei teme atît de abstracte ca aceea a necesității sintezei contrariilor, intervin nu numai digresiuni anecdotice, dar și imaginea lui Nea-Ntr-o Parte, figură alegorică simbolizînd unele din dezechilibrele vremii. *„Într-o parte numai nu e niciodată bine... Cît văd pe cineva într-o parte, să ierte, că cu toată afecția și cu tot respectul, nu pot să-i zic decît «Nea-Ntr-o Parte»"* (p. 19). Nea-Ntr-o Parte este rudă bună cu domnul Sărsăilă autorul, cealaltă alegorie a resentimentelor lui Heliade, zugrăvită în chipul următor : *„Dumnealui și-a făcut în cap un* ideal, *dupe cum zice dumnealui, iar noi proștii îi zicem* idoloaică. *Aceea e drăguța dumnealui, dupe cum zice, un fel de Dulcinee, un fel de Leliță, care nici nu se gîndește la dumnealui, nici nu știe de se află vreun Sarsailă sau Sgîn-*

dărilă pe lume. Acum mai toate scrierile d-lui Sarsailă se îndreptează către Lelița ideală, sau de nu sînt unele d-a-dreptul către dumneaei, cu un sul subțire însă tot dă să priceapă că e înamorat foc, și tot la dumneaei gîndește cînd scrie“ (Opere, I, ed. D. Popovici, p. 250).

Guez de Balzac[1], unul din creatorii prozei franceze moderne și legislatorul ei incontestabil în veacul al XVII-lea, a arătat odată care este rolul politeței în literatură : *„Un om care ar apărea în scufie de noapte și în halat, într-o zi de ceremonie, n-ar face o incivilitate mai mare decît acela care ar expune la lumina zilei lucruri care nu sînt bune decît în particular și pe care cineva nu le poate spune decît intimilor sau servitorilor săi.“* [2] Stilul lui Heliade-Rădulescu este prea adeseori acela al vorbitorului în scufie și halat. De aceea sarcasmul său rămîne trivial, și discuția ideilor nu se constituie în proză științifică sau filozofică.

Adeseori însă în locul vorbitorului familiar și nesupravegheat apare vorbitorul public, oratorul deprins cu cele mai multe din procedeele retorice clasice. El cunoaște de pildă procedeul amplificării:

---

[1] *Balzac Jean-Louis Guez* (1597—1654) — reprezentant de seamă al clasicismului, distingîndu-se prin erudiție și eleganță stilistică (n. ed.).

[2] Cit., ap. F. Brunetière : *Apologie pour la Rhétorique,* 1890, în vol. *Essais sur la litterature contemporaine,* p. 293. (*Lauda retoricii,* în vol. *Încercări asupra literaturii contemporane*) (n. ed.).

„Noi cumpărătorii de niște asemenea cărți și foi publice, noi încurajăm continuarea și înmulțirea lor ; noi sîntem gazdele de hoți ale acestor furi și tîlhari morali, ce ne batjocoresc părinții și fiii, ce calcă casele spre a fura onorile familiilor, ce vin spre a ne ucide sufletele, ce ca niște sacrilegi intră pînă în altar, în sfintele sfintelor, ce se cearcă a surpa tronul și drepturile patriei cu lovituri de secure : noi sîntem gazde acestor ucigători de suflete, de naționalitate, de cele mai scumpe ale națiunii ; noi le încurajăm cutezanța“ etc. De aci debitul verbal trece către întrebarea retorică : *„Nu vedeți cine sînt cei ce scriu niște asemenea cărți și foi ? nu le cunoașteți viața și trecutul ? nu vedeți că orice au făcut în viața lor n-au făcut-o decît pentru un interes sordid, și totdeauna pentru bani ? Nu vedeți că le scapără ochii după argint, aur și diamante ?“ (Echilibrul,* I, p. 317.) Nici antiteza retorică nu-i este străină lui Heliade : *„Despotul te pedepsește pentru cîte ai făcut în contra lui ; poporul în anarhie te pedepsește pentru cîte ai făcut spre binele lui“* (I, p. 6). Enumerările retorice ale lui Heliade sînt adeseori iluzorii, cînd o mare aglomerare de termeni nu aduce de fapt nici un progres al ideii : *„Legea proclamată pe muntele Sinai deveni prima Condică a României... ; aceasta singură putea fi legea lui, după natura lui, după originea lui, după datinele patriarhale, după credințele lui, după aspirațiunile lui“* (I, p. 9).

Poate că originalitatea cea mai izbitoare a lui Heliade trebuie căutată, în conformitate cu temperamentul lui, în expresia sentimentelor de indignare și revoltă. *„La violență de injurie vom opune violență de cuvînt“*, scrie Heliade chiar la începutul *Echilibrului*. Iar în altă parte, vorbind despre *„biciul sarcasmului indignațiunii noastre“* (*Echilibrul*, II, p. 322), Heliade își caracterizează propria lui manieră. Autorii vremii își atrag o dată fulgerele acestei indignări. *„Ia să vadă însă că le aruncați din mîinile voastre cărțile ce ies din sordidele lor butice, din inimele lor și mai spurcate, și din descreieratele lor capete; ia să vă audă că nu mai vreți astfel de marfă... și veți vedea cum se schimbă“* etc. (*Echilibrul*, I, p. 317). Altădată ciocoii, personagii politice dubioase, provoacă un adevărat torent de comparații înjositoare: *„Indivizi cu ochi de vulpe, cu gheare de cotoi, dacă nu pot avea de tigru, cu gesturi de momițe (și de suitarii); de au limbă, e ca să mință, să calomnie; de au inimă, e un fel de tăgîrță, unde să-și ție tezaurul feloniei și perfidiei, ce le face toată forța“* etc. (*Echilibrul*, I, p. 79). În cursul acestor revărsări ale indignării și mîniei, se încheagă și cîte un portret fizic, în care scriitorul, în genere retoric și abstract, dovedește că ochiul său vede, deși trăsăturile pe care le surprinde sînt oarecum schematice și caricaturale: *„Stigmatizați, dacă nu din naștere, din educație, în școala particulară ce își fac, se cunosc de departe după fizionomie, după port, după umblet, după gesturi; de poartă vestminte largi și ișlic, ei sînt mai gulerați decît toți, lor ișlicul le tremură și li se învîrtește în cap; nimeni nu se rățoiește ca dînșii în danț; nimeni ca dînșii nu bosînflă buzele și nările, cînd fumă; nimeni ca dînșii nu se încoardă și se înțeapă, cînd umblă; de scot tabacherea, de o ofer, de iau de la alții tabac, de apucă lingurița cu dulceață, paharul cu apă sau felegeanul cu cafea, au niște gesturi, niște talîmuri, sau un fel de semne francmasonice particulare ale lor. De salută, de îți surîd, te înfioară; de se înfățișează la cei mai mari sau la curte, le crapă haina ori binișul în spate. La biserică, dacă au vreo biserică, vai de crucea ce își fac, căci parcă ar zbîrnîi la o tambură pe piept; la mir să nu le treacă nimeni înainte; și paraua (sau gologanul) îl pun cu pumnul în disc. De vin în casa egalului sau mai vîrtos a neavutului, par că ar avea două piepturi unul peste altul; nu-i vezi încă chipul și pieptul îi intră mai înainte d-a intra el pe ușă, căci nasul îi caută în sus...“* (*Echilibrul*, I, pp. 79—80). În acumularea atîtor trăsături sînt unele de o savoare particulară. Pentru a zugrăvi impostura generozității sau excesul încrederii în sine, evocarea insului care își depune „cu pumnul“ paraua în discul bisericii sau a aceluia care, intrînd pe ușă, dă impresia a avea „două piepturi unul peste altul“, sînt viziunile unui scriitor deosebit de înzestrat. Pornirea unui temperament coleric este inspiratoarea acestor portrete, cum se

găsesc destule în opera lui Heliade. Niciodată pictorul nu-și privește modelul, uitîndu-se pe sine. Imaginile sale sînt susținute și colorate pe dinăuntru de sentimentul său aprins.

Aceluiași sentiment însă i se datoresc și accentele sale himnice, expresia venerației sau a fervoarei cutremurate în care propria mînie temperamentală își află oarecum complementul moral. Astfel, *Imnul pentru holeră*, scris în 1831, anunță *Cîntarea României* a lui Alecu Russo, cu o accentuare poate încă mai apăsată a acelui ton aspru și sublim a cărei origină urcă pînă la versetele *Vechiului Testament* : *„Prunci sîntem, și zîmbirea ta ne adună la picioarele tale și întărește ființa noastră cea slabă ; iar în posomorîrea ta, groaza și spaima năpădește asupra pămîntului, și moartea înfige asupra lumei ghearăle și sfîșie făpturile tale, Dumnezeule !“* (*Opere*, I, p. 243). Scriitorul care știe să vestejească și să blesteme sau să rîdă cu un sarcasm neîmblînzit se pricepe să și adore, deși dumnezeul căruia i se adresează rugăciunea sa este mai degrabă unul în care mînia răzbunătoare este oricum mai puternică decît dragostea și iertarea.

2 N. BĂLCESCU

S-a spus adeseori ce scriitor de seamă este Nicolae Bălcescu ; caracteristicile lui stilistice au fost însă mai puțin remarcate. Cînd îi străbatem scrierile, după ce le-am parcurs pe ale lui Heliade-Rădulescu, este cu neputință totuși să nu fim izbiți de măsura și distincția tonului său. Prolixitatea vulgară a lui Heliade este uitată într-o singură clipă. În locul omului vecinic mînios pe care îl întîmpinasem în paginile *Echilibrului*, aflăm seninătatea gravă a unui suflet cucernic și pur. În loc să explodeze în afară, toate afectele lui coboară în adîncime și alcătuiesc ceea ce se poate numi o „atmosferă morală“.

Istoricul Bălcescu știe să dea seama de faptele trecutului cu o exactitate a trăsăturii rămasă necunoscută lui Heliade, preocupat totdeauna să găsească sub evenimentele istorice semnificația lor generală. Filozof al istoriei este și Bălcescu în

unele din momentele sale, dar față de galimatiasul teoretic al *Echilibrului*, cu cît mai limpede, mai însumate și mai sigure, sînt reflecțiile lui Bălcescu: *„Sunt optsprezece secoli și jumătate de cînd Christos întreprinse a răsturna lumea veche, civilizația păgînă ce reprezenta principiul din afară, obiectiv, al naturei și al silei, substituind în locu-i o altă lume, o altă civilizație întemeiată pe principiul din lăuntru, subiectiv, pe dezvoltarea absolută a cugetării și a lucrării omenești in timp și în spațiu și prin identitatea între esența naturei spirituale a omului și esența naturei divine, el descoperi fiecărui individ legea libertății, a demnității, a moralității și a perfectibilității absolute“* (*Istoria românilor sub Mihai-Vodă Viteazul*, 1937, Ed. „Cartea Românească“, p. 15).

Scriitor retoric este apoi și Nicolae Bălcescu, dar retorica lui este nobilă ; ea este intervenția unui vorbitor plin de demnitate și înălțime, adresîndu-se cu reculegere națiunii întregi. Începutul *Istoriei românilor sub Mihai Viteazul* este străbătut de emoția gravă a unei acțiuni rituale și a unei rugăciuni : *„Deschid sfînta carte unde se află înscrisă gloria României, ca să pun dinaintea ochilor fiilor ei cîteva pagine din viața eroică a părinților lor. Voi arăta acele lupte uriașe pentru libertatea și unitatea națională, cu care românii, sub povața celui mai vestit și mai mare din voievozii lor, încheiară veacul al XVI-lea. Povestirea mea va coprinde numai opt ani, 1593—1601, dar anii din istoria românilor cei mai avuți în fapte vitejești, în exemple minunate de jertfire către patrie. Timpuri de aducere aminte glorioasă ! Timpuri de credință și de jertfire ! Cînd părinții noștri, credincioși, sublimi, îngenunchiau pe cîmpul bătăliilor, cerînd de la Dumnezeul armatelor laurii biruinței sau cununa martirilor...“* (*Op. cit.*, p. 33.) Uneori expunerea faptelor se întrerupe prin intervenția retorică a povestitorului. Dar chiar cînd dezamăgirea rupe lanțul faptelor, pentru a face loc oratorului, cuvîntul său nu se înstrunează pentru vestejire și pentru blestem, ci pentru mărturisirea sentimentului său îndurerat și singuratic : *„Vai ! scriam aceste rînduri în 1846*[1]. *Cine mi-ar fi zis atunci că abia un an va trece și inima îmi va fi mai crud de durere ispitită. Era în vremea unei frumoase deșteptări naționale, atunci cînd un popor întreg jurase că va muri pentru Patrie și Libertate. Turcul, vecinicul dușman, se pornise tot de la Giurgiu spre a ne răpi aceste bunuri scumpe. Mă aflam într-o adunare populară, cînd sosi vestea că păgînul a tăbărît la Călugăreni, călcînd cu picior de batjocură sfînta țărînă a părinților noștri, glorioși martiri ai libertății naționale. O, amar mare ! atîta fu uitată religia suveranilor*[2]*, atît fu încrederea tuturor în vorbele necredincioșilor sau atîta fu mișelia lor încît această veste îi lăsă reci și în nepăsare. În za-*

[1] În ediția A. Rusu : „în anul 1847“ (n. ed.).
[2] În ediția A. Rusu : „suvenirilor“ (n. ed.).

dar glasu-mi unit cu al unui mic număr strigă «război și răzbunare !» Nici un ecou puternic nu-i răspunse în mulțime. Îmi ascunsei atunci ochii cu mînele mele ca să nu mai vază această umilitoare priveliște și din inima-mi zdrobită scăpară aceste cuvinte : «Zeul părinților noștri ne-a părăsit ! Părinții noștri ne-au blestemat !»“ *(Op. cit.*, p. 95.) Poate că astfel de intervenții retorice nu mai corespund gustului actual al cititorilor de scrieri istorice. Oricare din aceștia vor recunoaște însă nu numai forța și sinceritatea sentimentului care le inspiră, dar și incontestabila lui calitate umană.

Întrebarea retorică, adică aceea care impune afirmația sau negația pe care vorbitorul dorește s-o obțină de la ascultătorii săi, este bine cunoscută de Bălcescu. Acesta îi dă însă uneori o întrebuințare specială. Astfel, cînd ajunge a înfățișa împrejurările în care Mihai se pregătește a întreprinde expediția lui în Ardeal, povestitorul nu uită să amintească și împotrivirile pe care îndrăznețul plan le trezea în sufletele intimilor săi. Printre aceștia, soția însăși a eroului, blînda doamnă Stanca, încearcă să-l abată pe Mihai de la hotărîrile care îi puteau deveni, în atîtea chipuri, fatale. Ce-ar mai fi putut face însă Mihai acum ? În acest punct al narațiunii, Bălcescu introduce o pagină întreagă de întrebări retorice, adresate de erou propriei sale conștiințe și care, prin afirmațiile sau negațiile pe care le implică, ne fac să înțelegem gîndurile care îl frămîntau pe Mihai în ajunul îndrăzneței sale fapte : „*Înfocatele și elocuentele cuvinte, precum și lacrămile ei* (ale doamnei Stanca) *fură zadarnice ; ele nu putură clăti hotărîrea soțului său. Și oare s-ar fi căzut ca el tocmai acum, în minutul d-a o îndeplini, să se lase de o idee care de multă vreme frămînta inima sa ? În ce oare se arăta el nemulțămitor ? Dacă Sigismund Bathori l-a ajutat întruceva prin creditul său spre a căpăta domnia, el nu i-a răsplătit însutit această mică facere de bine prin cîte foloase biruințele sale adusese Ardealului și sporise gloria lui Sigismund ? Trebuia oare să uite la cîte umilințe supusese Sigismund pe Mihai și patria lui ? Trebuia să uite că pata rușinosului tractat de la 1595 nu era încă ștearsă ? Dacă Sigismund a venit să-l ajute împotriva lui Sinan, nu era oare spre a se ajuta pe sineși și Ardealul care era deopotrivă amenințat?*“ etc., etc. *(op. cit.*, pp. 258—259). Astfel, întrebările pe care și le adresează eroul însuși și răspunsul pe care el și-l dă, împreună cu cititorul care, urmărindu-l, îl aprobă, nu fac decît să sublinieze chipul în care, cumpănind anumite motive, hotărîrea lui s-a format. Întrebările retorice dobîndesc pe această cale scopul de a evidenția procesul deliberativ al voinței și constituiesc unul din mijloacele cele mai elocvente ale analizei psihologice.

Nu vom spune că fantazia lui Bălcescu este inferioară fantaziei lui Heliade. Comparația nu se

poate face de loc, întrucît în nici un moment Bălcescu nu aspiră către redarea lucrurilor și ființelor văzute, în trăsăturile lor particulare și pitorești. Portretele lui Bălcescu sînt construite mai ales din trăsături interioare, din însușirile de caracter și din deprinderile modelelor lui. Mărginit în acest domeniu, cîteva aruncături de penel îi sînt însă suficiente. Iată de pildă portretul rapid al sultanului cu care urma să se măsoare creștinătatea : *„Murat al III-lea* [1], *care domnea la 1575, erau un spirit slab și superstițios, un om dulce la trai dar iute la mînie și adesea atunci și la cruzime, dedat cu totul la misticism, la poezie și la voluptate, amator de danț și de muzică, de vorbe cu spirit, ba încă și de mucalitlîcuri, iubind mecanica, ceasornicăria și actele de reprezentație ; el trăia înconjurat de tîlmăcitori de vise, de astrologi, de șeici, de poeți, de muieri, de pitici și de nebuni, lăsînd domnia în mîna femeilor din sarai“* (*op. cit.*, p. 39). Iată și imaginea lui Rudolf II, împăratul astrolog : *„Pe scaunul cesarilor Germaniei ședea în acea vreme Rudolf al II-lea. Cu un caracter și cu virtuți ce ar fi fost de lăudat într-o poziție mai puțin înaltă, acest prinț era un domnitor nevrednic. El lăsă d-o parte trebile statului spre a se ocupa de științele naturale și de antichități, pentru care își sleise finanțele, iar mai cu seamă de visări astrologice, care umplură mintea sa, din natură posomorîtă și sficioasă, de o mulțime de superstiții de rîs și funeste*[1]. *Înconjurat de minerale, de fosile, de medalii, de ochiene, de vase și de instrumente de chimie, el sta închis în laboratorul său, în vreme ce zavistia și revolta în lăuntru și războiul din afară amenințau zdrobirea împărăției lui* “ (*op. cit.*, pp. 40—41).

[1] În ediția A. Rusu : „Murad II“ (n. ed.).

În ambele portrete, oamenii sînt evocați prin mediul lor de ființe sau lucruri, expresive pentru acela care, adunîndu-le în juru-i, se mărturisesc prin ele. Procedeul corespunde ideii realist-naturaliste a mediului, care începînd cu Balzac și, de-atunci încoace, din ce în ce mai puternic, avea să cucerească întreaga literatură europeană. Cînd componenta mediului lipsește, rămîn să vorbească numai trăsăturile morale : Filip al II-lea, regele Spaniei, este „posomorît și crud“ ; Sigismund este om crud, *„fără măsură, necumpătat, nestatornic și neastîmpărat la minte“* etc., etc. Numai despre Mihai ni se spune că era lăudat prin *„frumusețea trupului său“*, dar epitetul este atît de general, încît nu poate fi considerat drept o notă sensibilă în portretul omului.

Cititorul lui Bălcescu are adeseori ocazia să noteze justețea adjectivului său. Iată, de pildă, scena în care românul îmbătrînit în serviciul turcului

[1] În ediția A. Rusu se intercalează, aici, următoarea frază : *„Preocupat de aceste lucrări nedemne de poziția lui și nencetat spăimîntat de proorocii absurde, el se făcu cu totul neapropiat supușilor săi“* (n. ed.).

Ali-Gian dorește să-l previe față de amenințarea cu moartea pe care Mihai trebuia în foarte scurt timp s-o realizeze împotriva turcimii din Muntenia : „«*Spre recunoștință de pînea și sarea ta ce am mîncat*, ii spusese românul lui Ali-Gian, *voi sta aci pînă la 3 sau 4 ceasuri după amiazi ; nu te opri nici la Giurgiu ; silește-te să treci la Rusciuk, cît vei putea mai curînd*». — «*Dar pentru ce?*» *îi răspunse turcul. El însă fără a-i spune mai multe se depărtă, întorcîndu-și capul și, văzînd pe Ali cà sta în cumpănă de ceea ce trebuia să facă, îi strigă.* «*Ia seama la ce ți-am spus !*»" Frumoasa scenă, plină de mișcare dramatică în întregul ei, se încheie cu acest succint comentar al lui Bălcescu : „*Aceasta fu singura indiscreție, cinstită și măsurată, ce se făcu despre tragica scenă care se pregătea*" (*op. cit.*, p. 51). Mai multe comentarii ar fi fost de prisos. Pentru a caracteriza discreția populației față de planul de represiune care interesa pe toți românii, dar și omenia aceluia care datora ceva vechiului său stăpîn turc, un cuplu de adjective este suficient : indiscreția românului fusese „*cinstită și măsurată*". Bălcescu nu este avar cu adjectivele sale. Aproape toate personagiile care apar în scenă și aproape toate evenimentele sînt însoțite de caracterizarea istoricului, care este un drept și cumpătat judecător al oamenilor și al faptelor. Caracterizările acestea se fac prin perechi de adjective, asociate cu naturalețe sau puse într-un anumit contrast. Astfel, Popa Farcaș, vestitul ge-

neral al lui Mihai, care cucerește cetatea Vidinului, dar cade apoi în chipul cunoscut, este „*mai mult voinic decît norocos*" (p. 146). Sinan-Pașa este „*aspru și lacom*" (p. 184). Cînd sultanul Mahomet, om dedat plăcerilor, înțelege chiar în timpul dezmierdărilor pe care le gustă în brațele unei frumoase roabe, că aceasta din urmă este o unealtă politică în mîinile mamei sale, el o ucide pe loc : ceea ce dovedește, adaugă Bălcescu : „*o inimă mai mult feroasă decît energică*" (p. 185). Ideea unității naționale, susține istoricul Bălcescu, apăruse de mai multe veacuri, fără ca ea să atingă decît puține capete reprezentative. Acum ea se impunea însă poporului întreg. „*Spre a o realiza ce trebuia oare ?*" Răspunsul cade precis și tăios : „*O sabie românească puternică* (p. 195).

Mare meșter este Bălcescu în întrebuințarea verbului. Mai ales din succesiunea timpurilor, obține el efecte stilistice dintre cele mai interesante. Iată momentul în care ni se povestește sfîrșitul crudei domnii moldovene a lui Aron-vodă. Narațiunea este menținută toată vremea la trecut, cînd intervenția unei reflexiuni de ordin general o aduce la prezent : „*Aceste fapte nedrepte răciră cu totul spiritele moldovenilor de către Bathori și le întoarseră către Polonia, unde mai mulți boieri se aflau în pribegie, aceea ce dete polonilor îndrăzneala de a căuta să intre în Moldavia. Astfel drep-*

tatea dumnezeească scoate răsplata unei fapte[1] *dintr-însa chiar"* (*op. cit.*, p. 81). Rațiunea acestei varieri a timpurilor stă desigur în faptul că pe cînd evenimentele istorice fiind prin însăși natura lor perimabile pot fi puse la trecut, adevărul general, valabil totdeauna și, prin urmare, și astăzi, se cuvine a fi enunțat la prezent. Nu s-ar putea vorbi oare de un „prezent etern" al reflecțiunii în scrierile istoricilor gînditori ? Citatul din Bălcescu ar intra în această categorie[2].

Altă dată intervenția prezentului are rolul de a ne pune față în față cu tabloul, de a înlocui narațiunea cu prezentarea directă, așa cum se întîmplă în pasajul în care este povestită scena execuției neizbutite a lui Mihai, unde după o serie de perfecte simple apare prezentul revelator : *„Sosind în locul unde trebuia să primească moartea, gîdea cu satîrul în mînă, cu inima crudă, cu ochii sîngeroși, se apropie de osîndit, dar cînd aținti privirea asupra jertfei sale, cînd văzu acel trup măreț, acea căutătură sălbatică și înfiorătoare, un tremur groaznic îl apucă ; ridică satîrul, voiește a izbi ; dar mîna-i cade, puterile-i slăbesc, groaza îl stăpînește și trîntind la pămînt satîrul, fuge printre mulțimea adunată împrejur, strigînd în gura mare că el nu îndrăznește a ucide pe acest om"* (*op. cit.*, p. 36).

[1] În ediția A. Rusu : „fapte rele" (n. ed.).

[2] Vd. în *Anexe* studiul asupra *Prezentului etern în narațiunea istorică.*

În sfîrșit, în renumitul pasagiu în care povestește bătălia de la Călugăreni, Bălcescu manifestă aceeași iscusință în varierea timpului verbelor. Această bătălie este făcută din mai multe fapte, dintre care unele sînt datorite lui Mihai, altele ajutoarelor sau vrăjmașilor săi. Bălcescu introduce un fel de ierarhie stilistică între aceste acțiuni, punîndu-le pe acele ale vrăjmașilor și ale ajutoarelor la trecut, situîndu-le adică în planuri mai îndepărtate, în timp ce faptele lui Mihai sînt povestite la prezentul istoric, adică în planul unei prezentări directe, mai vii. Se obține astfel o avantajare a acțiunilor lui Mihai, o mai vie punere în lumină a lor, care corespunde întru totul intențiilor istoricului : *„El își preumblă privirea pe cîmpul bătăliei, vede mișcările turcilor, și după dînsele își pregătește pe ale sale. Sinan-Pașa, văzînd retragerea romînilor, luase inimă și vrea a-i desface și a-i reschira de tot. Spre acest sfîrșit, în capul rezervei sale, el umbla să treacă podul spre a izbi pe ai noștri în frunte, în vreme ce Hasan-Pașa cu Mihnea-Vodă, din porunca lui, alergau prin pădure să-i lovească pe la spate. Mihai atunci se așază cu ceata de curînd sosită la capul podului spre a întîmpina pe Sinan, trămite pe căpitanul Cocea cu 200 unguri și alți atîți cazaci pedeștri ca să ia pe vrăjmași pe la spate și Albert Kiraly așeză cele două tunuri ce le redobîndise de la turci într-o bună poziție și stă gata a trăsni pe vrăjmași de vor îndrăzni a trece podul. Sfîrșind aceste pregătiri, Mi-*

hai cugetă în inima sa că împrejurarea cere neapărat vreo faptă eroică spre a descuraja pe turci și a îmbărbăta pe ai săi. El hotărăște atunci a se jertfi ca altă dată și a cumpăra biruința cu primejdia vieții sale. Ridicînd ochii către cer, mărinimosul domn chiamă în ajutoru-i protecția mîntuitoare a zeului armatelor, smulge o secure ostășească de la un soldat, se aruncă în coloana vrăjmașă ce-l amenință mai de aproape, doboară pe toți ce se încearcă a-i sta împotrivă, ajunge pe Caraiman-Pașa, îi zboară capul, izbește și pe alte capete din vrăjmași și, făcînd minuni de vitejie, se întoarce la ai săi plin de trofee și fără de a fi rănit. Această faptă eroică înfioră pe turci de spaimă, iar pe creștini îi însuflețește și-i aprinde de acel eroic entuziasm, izvor bogat de fapte minunate“ (*op. cit.*, pp. 101—102). Din acest moment, Sinan trece în primul plan al scenei și Bălcescu începe a nara și faptele lui la prezentul istoric. Pînă aci însă alternarea trecutului cu prezentul este evidentă. Cînd este vorba de Sinan sau de ajutoarele lui Mihai întîmpinăm vreuna din formele trecutului : Sinan „luase“ inimă... „vrea“ a-i desface pe români... Albert Kiraly „așeză“ cele două tunuri... Hasan-Pașa cu Mihnea-Vodă „alergau“ prin pădure... Cînd este însă vorba de Mihai, toate faptele sale sînt puse la prezent : el „preumblă, vede, pregătește, trimite, cugetă, cere, hotărăște“ etc. Prin această variată folosire a timpurilor verbale, narațiunea capătă o perspectivă, o

pluralitate de planuri în adîncime. Faptele simpatice și vrednice de laudă sînt situate în primul plan și inundate de lumină. Faptele secundare sau antagoniste sînt așezate în planuri mai îndepărtate și mai umbrite. Întreaga narațiune ia înfățișarea unui „basorelief“. Exemplul lui Bălcescu ne autorizează a vorbi despre o tehnică a basoreliefului în povestirea istorică.[1]

[1] Cp. în *Anexe*, studiul respectiv.

3 ALECU RUSSO

Problema stilului nu-i era indiferentă lui Alecu Russo. În *Amintirile* sale, prozatorul care a încercat să se realizeze printre atîtea preocupări ale scurtei sale vieți, acordate altor sarcini decît acele ale literaturii, găsește prilejul să aducă omagiul său frumuseții stilului, *„pe care străinii la scriitorii lor o prețuiesc ca pe giuvaierurile scumpe"* (*Scrieri*, ed. P.V. Haneș, p. 178). Dar *Cîntarea României,* opera care întemeiază reputația de stilist a lui Russo, înfățișează numai o latură a temperamentului său, stăpîn pe mijloace mai variate și mai puțin cunoscute. *Cîntarea României* (1855) reprezintă o producție tipică a momentului retoric din jurul anului 1848. Întrebările retorice, antitezele, apostrofele și alegoriile erau cunoscute scriitorilor români din aceeași vreme. Sub pana lui Heliade-Rădulescu am întîmpinat accente care anunță cu peste douăzeci de ani mai înainte versetele *Cîntărei României,* al cărei titlu nu va fi apărut fără nici o referință la *Cîntarea cîntărilor* a regelui David. Infiltrația biblică este ușor de identificat în scrierile romanticilor francezi, ale unui Lamennais sau Edgar Quinet, de unde ea se va fi propagat și în operele discipolilor români. Stilul biblic este o unealtă în mîinile omului reprezentativ al generației sale, apostol și profet al neamului său, pe care îl căinează sau pe care încearcă să-l trezească la viață cu mijloacele unui David sau ale unui Ieremia.

Desigur că din rezervele propriului său temperament, dar poate nu cu totul în afară de înrîurirea izvoarelor biblice, apare în *Cîntarea României* expresia acelui sentiment al naturii, a cărui urmă nu o întîmpinăm nici în scrierile lui Heliade, nici în acele ale lui Bălcescu. Complexa personalitate a lui Heliade cuprinde alături de oratorul public și de profet, pe un om de texte, pe un șoarece de bibliotecă trăind cea mai mare parte a vieții lui în traducerea, compulsarea și comentarea marilor autori vechi și moderni, în care o sensibilitate aspirînd către sublim, cum este a lui, găsește adevărata societate vrednică de sine. Istoria, nu natura, gigantica aventură a spiritului uman de-a lungul veacurilor este mediul firesc al lui Heliade, cărturar și umanist romantic cum secolul produsese atîția. În operele lui în proză nu pătrunde nici măcar o rază din viața largă a firii, oprită brusc la pragul casei sale de visător navigînd pe marile

ape ale trecutului, de autor, de tipograf. Cît despre Bălcescu, istoricul cu închipuirea atît de avîntată cînd este vorba să-și reprezinte amănuntele unei învălmășeli războinice, mărturisește, cînd ajunge a evoca peisaje, fie o mare timiditate a fantaziei, o exactitate seacă a simțului de observație, fie deprinderea unei stilizări retorice al cărei exemplu va lucra de aci înainte multă vreme. Descrierea bogatei văi a Neajlovului, unde trupele lui Mihai s-au întîlnit cu ale lui Sinan, este mai mult a unui topograf decît a unui poet : *„Drumul care mergea de la Giurgiu spre București,* scrie Bălcescu, *trece printr-o cîmpie șeasă și deschisă, afară numai dintr-un loc, două poștii departe de această capitală, unde el se află strîns și închis de niște dealuri păduroase. Între aceste dealuri este o vale largă numai de un pătrat de milă, acoperită de crîng, pe care gîrla Neajlovului o îneacă și pîraiele ce se scurg din dealuri o prefac într-o baltă plină de noroi și de mocirlă“* (*Istoria* etc., p. 94). Altă dată natura este mai mult comentată, decît privită, ca în acea renumită descriere a Ardealului, cu care începe cartea a IV-a a *Istoriei românilor sub Mihai Viteazul* : *„Pe culmea cea mai înaltă a munților Carpați se întinde o țară mîndră și binecuvîntată între toate țările semănate de Domnul pre pămînt. Ea seamănă a fi un măreț și întins palat, cap d-operă de arhitectură, unde sînt adunate și așezate cu mîndrie toate frumusețile naturale ce împodobesc celelalte ținuturi ale Europei, pe care ea ni le

aduce aminte. Un brîu de munți ocolește, precum zidul o cetate, toată această țară și dintr-însul, ici-colea, se desfac întinzîndu-se pînă în centrul ei ca niște valuri proptitoare, mai multe șiruri de dealuri, toate înalte și frumoase, mărețe piedestaluri înverzite, care varsă urnele lor de zăpadă peste văi și peste lunci. Mai presus de acel brîu muntos se înalță două piramide mari de munți, cu crestele încununate de o vecinică diademă de ninsoare, care ca doi uriași stau la ambele capete ale țării, cătînd unul în fața altuia. Păduri stufoase, în care ursul se preumblă în voie ca un domn stăpînitor, umbresc culmea acelor munți. Și nu departe de aceste locuri, care îți aduc aminte natura țărilor de miazănoapte, dai, ca la porțile Romei, peste cîmpii arse și văruite, unde bivolul dormitează alene. Astfel, miazănoapte și miazăzi trăiesc într-acest ținut alături una de alta și armonizînd împreună. Aci stejarii, brazii și fagii trufași înalță capul lor spre cer ; alături te afunzi într-o mare de grîu și porumb, din care nu se mai vede calul și călărețul.“* Frumosul pasagiu, desfășurat în largi și mărețe cadențe, înnobilat prin epitetul ornant, prin alegorii și hiperbole, nu cuprinde nici un moment în care natura să ne apară ca o impresie naivă și directă. Imaginat în perspectivă panoramică, monumentalul relief al Ardealului este obiectul unei amplificări retorice, în care ne vorbește mai mult sentimentul scriitorului. Între natură și expresia ei, simțim tot timpul pe comentatorul care recu-

noaște în ea fie un motiv artistic, un palat, un cap d-operă de arhitectură, fie o sinteză de peisaje tipice, nordul și sudul laolaltă, așa cum ar putea apărea unui geograf sau unui geolog. Dar ca tot ce a ieșit din pana lui Bălcescu, și această descriere plină de elan și cu trăsături de stilizare monumentală, respiră în înălțătoarea atmosferă morală a scrierilor lui.

Altfel stau lucrurile cu Russo. Natura, simpla natură, resimțită de o inimă naivă și nu de un spirit învățat, trezește cîntecul său, desprins parcă de pe harfa lui David : *„Verzi sînt dealurile tale, frumoase pădurile și dumbrăvile spînzurate de coastele dealurilor, limpede și senin ceriul tău. Munții se înalță trufași în văzduh ; rîurile, ca brîie pestrițe, ocolesc cîmpurile ; nopțile tale încîntă auzul, ziua farmecă văzutul... Pentru ce zîmbetul tău e așa de amar, mîndra mea țară ?..."* (*op. cit.*, p. 204). Peisagiile lui Russo nu sînt cu toate acestea, cel puțin în această parte a operei lui, evocări concrete și pitorești. Întocmai ca în cîntecele psalmistului, dar fără forța obicinuită acestuia, epitetul său este general și ornant, nu particular și sensibil ; dealurile sînt *„verzi"*, munții *„trufași"*, nopțile *„încîntă auzul"*, abia dacă soarele strălucește *„ca un fecior tînăr"* (*op. cit.*, p. 206). *Cîntarea României* ne aduce astfel mai mult dovada sentimentului naturii, decît a viziunii ei. Iar acest sentiment ni se impune mai mult prin însuflețirea generală a discursului decît prin imaginile pe care le găsește spre a se comunica. Pentru a afla dovada unei adevărate fantazii evocative, trebuie să recurgem la alte scrieri ale lui Russo, de pildă la *Amintirile* (1855) sale, unde notația delicată și exactă, comparația neașteptată, senzația culeasă din regiunile mai ascunse ale sensibilității, ne amintesc într-un chip surprinzător pe atîți din „imagiștii" contimporani.

Iată de pildă un moment de cufundare în amintirile copilăriei. Ce-l mînă pe scriitor către acele tărîmuri ? *„Vîntul primăverei a bătut ; peste dealuri, peste văi, peste ani, dorul leagănului mă agiunge ; spre codru mi se întorc ochii, și zăresc umbra părului copilăriei mele, care își întinde ramurile ca niște brațe și își scutură florile pe inima mea ca o ploiță răcoroasă"* (*op. cit.*, p. 159). Pentru a obține imaginea cuibului fraged al copilăriei, comparația cu o „ploiță răcoroasă" asociază peisajului senzația capabilă să insinueze un fior și să introducă viață în descriere. Față de părerea tradițională, moștenită din antichitate, că numai văzul și auzul sînt simțurile cu adevărat artistice, acele care procură materia evocărilor poetice, un Sully Prudhomme printre cei dintîi, un Jean-Marie Guyau mai tîrziu, au arătat care este contribuția sensoriului inferior, a simțului tactil și termic, a mirosului și gustului, a senzațiilor organice. Russo ar fi putut sprijini prin exemplul său concluziile acestor psihologi. Iată amurgurile de altă dată :

„Dar serile satului meu, cînd luna se rădica asupra părului, și cumpăna fîntînei se părea un cocostîrc cu pliscul întins... Ce zări senine[1] *! Într-amurgul se apropia cîrdurile aducînd miroasele cîmpurilor cu ele, turmele de oi zbierînd cu ciobanii fluierînd; focurile se aprindea dinaintea caselor ; fumul stuhurilor se împrăștia în văzduh cu mirosul teilor ce venea de la pădure“ (op. cit.*, p. 160). Tot astfel, în romanul lui Flaubert, cînd Emma Bovary cu iubitul ei se cufundă în farmecul răcoros al unei nopți de vară, amintirea trecutului cade peste ei și-i copleșește cu parfumul florilor din preajmă : *„La tendresse des anciens jours leur revenait au coeur, abondante et silencieuse comme la rivière qui coulait, avec autant de mollesse qu'en apportait le parfum des seringas...“* [2]

Delicata organizație nervoasă a lui Russo, în care nu este simț să nu vibreze, ne aduce în față imaginea unui om viu și sensibil, pe care gustul modern îl va prefera poate sublimului profet romantic. Imaginația scriitorului va profita de finețea simțurilor sale. Iată întîmplarea Măriuchii, fetița de șaisprezece ani, a cărei cămașă de omăt avea *„altițioare subțiri ca o creastă de rîndunică“*. După ce pleacă la oaste băiatul pe care îl

[1] Corect : „sări sănine“ (ed. Geo Șerban, 1959, p. 114) (n. ed.).

[2] „Gingășia zilelor de odinioară le revenea în inimă, deplină și lină ca rîul care curgea, cu atîta moliciune încît o umplea cu parfumul de seringă...“ (fr.) (n. ed.).

îndrăgise, ea așteaptă un an, doi, trei, pînă cînd *„clăti din cap ca o frunzuliță vîntuită, se culcă la piciorul părului, cu ochii la drum, și adormi pentru totdeauna !...“ (Scrieri*, pp. 161—162). Nopțile petrecute la cîmp îndreptau privirile copilului de altădată către imaginea lunii incendiate, în care vedea *„chip de om rănit, culcat pe un pat frumos de scoarțe și de lăicere, și sîngele bolborosind îi pica alăturea într-un ciubăr spart“*. Imagine misterioasă și înspăimîntătoare, căreia scriitorul îi adaugă o singură notă, capabilă însă a adînci sentimentul acestei nopți străbătută de mari neliniști : *„Auzeam picătura sîngelui“*. Cît de fericite se scurgeau viețile oamenilor de altă dată ! *„Viața părinților noștri a trecut lină ca un rîu ce cură prin livezi și grădini și se pierde fără vuiet în Siret“* (*Cugetări*, 1855, în *Scrieri*, p. 50). Cît despre vesela societate fanariotă, cu ale ei banchete, desfătări și plimbări pe lună, desfășurate în cadrul mizeriei și umilinței populare, scriitorul găsește comparația care exprimă în puține cuvinte cinica rînduială a vremii : *„S-ar putea asemăna acea societate cu o adunătură veselă de oameni din toată lumea, cîntînd și mîncînd pe o corabie frumoasă, ce ar trece pe lîngă niște maluri ciumate“ (op. cit.*, p. 177). Cînd citim *Amintirile* lui Russo avem dreptul să regretăm că glasul lor a fost atît de mult acoperit, pentru urechile posterității, de harfele și citerele psalmistului, vuind în versetele *Cîntării României.*

Russo ni se dovedește totuși în această operă mai renumită a lui posesorul unui „simț muzical", pe care în același fel și cu aceleași caracteristice, proza românească nu-l manifestase mai înainte. Desigur, perioadele lui Bălcescu cu stufoasa lor arborescență de propoziții, nu sînt lipsite de o armonie majestuoasă. Muzicalitatea lui Russo are însă un alt caracter. El nu urmărește ritmul exterior și numărul în perioade bine echilibrate și închegate. Desenul grafic și melodic al frazei lui Russo este de-a dreptul estompat. Sfîrșitul puternic accentuat al frazelor, acele *„chutes de phrases"* pe care Flaubert, în timp ce compunea romanul său *Madame Bovary*, se felicita a le fi găsit înainte chiar de a fi hotărît detaliile scrierii, nu-l preocupă pe Russo nicidecum. Mulțimea punctelor de suspensie introduse între coordonate sau subordonate, dovedește că propoziția ca unitate gramaticală și logică se îneacă pentru autorul nostru în fluxul nediferențiat al muzicalității interioare : *„Și subt cortul pribegiei, bătrînii ziceau copiilor... colo... în vale... colo... departe... mai departe... unde soarele se vede așa de frumos... unde cîmpiile sînt strălucite și pîraiele răcoroase... unde ceriul e dulce, unde pămîntul e roditor și giuncile sînt albe... copii, acolo e țara ! și la aceste cuvinte, voinicii prindeau armele... pruncii tresăreau în leagăn... femeile cîntau patria depărtată și durerea pribegiei... cei slabi se îmbărbătau. Și tu erai mîndră atunci, o, țară nemîngîiată !"* (*Op. cit.*, pp. 216—217.) Mulțimea conjuncției „și" în *Cîntarea României* lucrează ca un *legato* muzical, menit să elimine articulația logică și oarecum spațială a propozițiilor și să sublinieze continuitatea lor melodică. Nimeni mai mult ca Russo n-a folosit în proza noastră acest vechi „și" biblic, procedeu magic și incantatoriu. Pîrvan[1], care-l va relua cu abundență, îl va face să alterneze cu adversativul „ci", al cărui rol este tocmai să sporească tensiunile interioare și dramatismul frazei.

Muzicalitatea interioară a stilului lui Russo are uneori o funcție imitativă. Astfel, cînd e vorba să evoce dinamica precipitată a unei lupte, propozițiile simple separate prin puncte de suspensie se urmează cu o iuțeală provenind din însăși scurtimea lor : *„Se vede amestecul unei bătălii ! Cei ce au năvălit sînt îmbrăcați în fier... săgeata alunecă pe pavăză, și paloșul cu două ascuțișe taie în carne vie... dar piepturile goale stau împotrivă... se luptă cu furie... se plec săbiei... inimile slăbesc... fug... țara slobodă a pierit !... Stați... izbînda-i în mîna Domnului..."* (*op. cit.*, p .207). Alteori scri-

[1] *Pârvan, Vasile* (1882—1927) — erudit istoric și gînditor. Lucrarea sa fundamentală *Getica* (1926) continuă să constituie baza oricărui studiu cu privire la viața strămoșilor noștri daci. Filozofia sa, exprimată în *Idei și forme istorice* (1921) și *Memoriale* (1923), dincolo de anumite accente mistice, este dominată de aspirația nobilă către desăvîrșirea spirituală a omului. Paginile sale poartă amprenta unei individualități stilistice pregnante, amestec particular de arhaitate și retorică romantică.

itorul muzician folosește o adevărată alternanță de tempo, ca după un „adagio“ grav, un vioi „allegro“. Iată evocarea unor timpuri de tristețe : *„Lumea întreagă are tot o poveste... strîmbătatea care se lăcomește la bunul altuia, și sărmanul care sfarmă funia ce-l strînge. Grea e strîmbătatea... și răsplata ei cumplită este !...“* Dar tempo se schimbă deodată, și în locul acordurilor sumbre și lente ne întîmpină seninele accente ale bunei amintiri : *„Și era viața dulce și pacinică... Sub aripele slobozeniei, legea înflorea... Toți fiii țării trăiau în bine, căci unirea și dragostea domneau cu ei... Bogatul ajuta pe sărman ; sărmanul nu pizmuia pe bogat... fiecare om avea dreptul său și era moștean în țara sa...“* Dar tempo se transformă încă o dată : *„Vîntul de la miazănoapte bate cu furie... Cerul se întunecă,... Pămîntul se cutremură... În patru unghiuri a lumii se văd înălțîndu-se stîlpi de flacără învăluită în nori de fum“* (*op. cit.*, pp. 211—213). Efectul urmărit este evident, dar și procedeul care îl obține.

O dată cu scriitorii analizați mai sus se încheie o perioadă bine conturată a prozei românești. Cîștigurile particulare ale acestei trinități de scriitori vor reapărea pe alocuri, fără ca atitudinea lor să se refacă vreodată în întregime. Într-o intenție din ce în ce mai subliniată, prozatorii români vor dori de aici înainte să prindă viața, să evoce omul și natura, să miște prin povestirea unor întîmplări sau prin vrăjirea unor aspecte ale lumii reale, mai puțin însă să convingă sau să îndrumeze. Desigur, nu orice aspect retoric este eliminat prin proza mai nouă, dar în dozajul general al mijloacelor artistice, elementul retoric scade în mod evident. Ceea ce s-a cîștigat trainic pînă acum va putea să subsiste, încadrîndu-se însă într-o nouă constelație artistică.

II ÎNCEPUTURILE REALISMULUI

1 C. NEGRUZZI

În timp ce curentul retoric se desfășura cu I. Heliade-Rădulescu, Bălcescu și Russo, cucerind pentru limba literară atîtea valori noi ale stilului, un alt grup de scriitori manifestă o structură artistică deosebită, destinată unei lungi descendențe. Pe cînd retorica scriitorilor analizați pînă acum se oprește în fața barajului junimist, începuturile realismului se dezvoltă nestînjenite și, folosind tot ceea ce junimismul va cuceri pentru ele, va determina o parte din producția literară de mai tîrziu.

În rîndul primilor realiști stă Costache Negruzzi, natură cumpătată și discretă, stăpîn pe acea disciplină interioară care îl împiedică să se destăinuiască prea abundent și care, în locul expresiei patetice a propriilor sentimente, preferă observația exactă a realității exterioare, însuflețită uneori prin comentarul său ironic. Trăind în afară

mai mult decît în sine, Negruzzi observă natura și omul. Dar natura nu este pentru autorul *Păcatelor tinereţelor*, 1857, un loc al reveriei solitare și al amintirii, un receptacol al revărsărilor sentimentale, cum era pentru unii din poeţii lirici ai vremii. Înapoindu-se în trecut, dincolo de exemplul romanticilor, el regăsește procedeul clasic al epitetului general, vorbind despre *„bogate fîneţe și mănoase semănături"*, despre o *„răcoroasă pajiște"* și despre *„agerul"* pîrîu, despre *„trîndava"* apă a Moldovei etc. Ba chiar în acea *Primblare*, din seria *Negru pe alb*, citată mai des pentru a ilustra dorul descriptiv în opera lui Negruzzi, natura este văzută de fapt prin prisma artei, cînd nu este redusă la micșorătoare dimensiuni umane, graţie ironiei amabile a autorului. Iată-l în faţa veselei văi a Cracăului. Contemplatorul recunoaște în priveliștea ce i se înfăţișează un motiv artistic, vrednic de penelul unui pictor : *„Artistul ar zugrăvi* con amore *acele sate vesele împregiurate de grădini ce se prelungesc pe ambe malurile lui, și acest întreit șir de munţi ce se întind în amfiteatru pe orizon..."* Am întîlnit și sub pana lui Bălcescu un astfel de tablou al naturii transfigurate de artă. Dar în timp ce, îmbrăţișînd cu o singură privire reliefurile monumentale ale Ardealului, Bălcescu rămîne un suflet fervent, încremenit de măreţia tabloului, amabilul ironist Negruzzi introduce la sfîrșitul pasagiului citat o comparaţie care ne readuce în societatea oamenilor cu deprinderile lor trecătoare. Astfel, munţii văzuţi din valea Cracăului i se par scriitorului nostru *„tufoși și creţi ca freza unei marchize din veacul al XVIII-lea"* (*Păcatele tinereţelor*, ed. V. Ghiacioiu, pp. 365—366). Altă dată apa Moldovei ne este înfăţișată *„ca o cochetă,* (ce) *după ce face multe cotituri, în sfîrșit, lîngă Roman, vine de s-aruncă în braţele Siretului, amorezului ei"* (*ibid.*, p. 360). În aceeași bucată, cîntecul privighetoarelor rătăcite în parcurile noastre este evocat cu aceeași atitudine în care ironia se amestecă cu amintirile artei : *„Aici, privind maiestatea naturii, el se inspiră de a cînta amorul și gloria, nu în zgomotul orașelor, unde cîte o privighetoare pribeagă, în alee trase cu sfoară, sloboade niște sonuri tînjitoare și regulate ca muzica din* Califul din Bagdat*"* (*ibid.*, p. 369). Punînd între privirile sale și realitate vălul culturii, Negruzzi regăsește ceea ce în retoricele clasice se numea „comparaţia nobilă", adică aceea menită să confere și aspectelor actuale și prezente ceva din prestigiul lucrurilor care vin către noi din depărtările legendei sau ale istoriei. Iată ceaţa serii lăsîndu-se peste Iașii priviţi de pe înălţimea Cetăţuei : *„Luat-ai seama atunci la o ceaţă ce vine și se întinde ca un giulgiu mortuar peste vîrful turnurilor și al clopotniţelor, ceaţă grea ca somnul trădătorului și rece ca mîna soartei ; care uneori ca un zmeu se încolătăcește împregiurul orașului, sau ca un Briareu își întinde braţele în toate părţile, însemnînd fe-*

luri de figuri fantastice, precum un mare caleidoscop? Nu ți-ai închipuit oare atunci că acest nor gros este un menitor prevestitor soartei orașului și a țării, și pătruns de ideea aceasta, n-ai fi dorit să vezi pe Asmodeu, dracul șchiop și, de se poate, să-l întovărășești de la palatul bogatului ce se vîrcolește în patul său, pînă la coliba seracului ce doarme pe așternutul său de paie? O! negreșit, ai fi descoperit multe crime, multe fărădelegi și poate, ca și Iona, ți-ai fi sfîșiat haina strigînd vai! Pe urmă ai fi alergat să te ascunzi în vreùn unghiu, unde să nu te ajungă intriga și calomnia, și ai fi plîns precum un filozof, pe ruinele Palmirei, gîndind la trecuta mărime a strămoșilor, la ale lor fapte mari de care nu sîntem vrednici, noi, pigmei degenerați, ce n-am fost creați după măsura lor!...“ (*ibid.*, pp. 483—485). Pentru a ne reda atmosfera acelei seri încețoșate, cîte amintiri literare sînt folosite : Briareu, eroul mitic, dracul șchiop Asmodeu, din povestirea lui Le Sage, profetul biblic Iona și ruinele Palmirei ! Ne întrebăm dacă printr-un văl atît de des de reminiscențe natura însăși se mai poate vedea. Russo dispunea de senzații cu mult mai fragede și mai directe. Trebuie să remarcăm deci ca o excepție în textele lui Negruzzi, pasajul în care descrierea Huejdului, cu cele șapte verbe ale sale în poziții apropiate și cu vocativul său final, traduce o impresie mai nemijlocită : *„Cînd Carpații se mînie pe petreni și le trimit nori ca să-și verse ploae peste*

tîrgul lor, Huejdul acesta lin și tignit, rîulețul acesta neînsemnat se umflă, prăvale orice îi iasă nainte, și furios sparge, trage, îneacă, și după ce își răzbună de cei ce nu-l băgau în seamă, merge spumegînd de se pierde în alte ape, agerul pîrîu!“ (*Op. cit.*, pp. 366 367.)

Mai directă, mai puțin blocată de amintiri literare, aglomerate după procedeul amplificației retorice, este descrierea omului în opera lui Negruzzi. Mai întîi a omului fizic. Toată lumea își amintește de portretul lui Daniil Scavinschi [1], cu statura lui „mai mică decît mică“, ale cărui impunătoare mustăți „ar fi fost de falà celui întîi husar ungur“. Dar poate că imaginea fizică a lui Scavinschi este mai mult o consecință a picturii caracterului său de veleitar literar și hipocondriac, amestec grotesc și înduioșetor pe care nimeni nu-l mai poate uita și căruia fantezia noastră îi acordă și o realitate văzută, după atîtea particularități ale constituției lui morale. Mai bogată în trăsături observate direct este figura boierului „ținutaș“ în *Fiziologia provincialului* : *„Provințialul umblă încotoșmănat într-o grozavă șubă de urs; poartă arnăut în coada droștii înarmat cu un ciubuc încă-*

[1] Poet român care a trăit în prima jumătate a secolului trecut. A cultivat o poezie de factură romantică, încărcată de sentimente tenebroase, mărturisite fără vigoare și cu o tehnică poetică modestă. Prin educație era mai aproape de clasicismul francez și a tradus din Voltaire și Renard (n. ed.).

lăfat și lulea ferecată cu argint; șuba de urs, arnăutul și ciubucul sînt cele trei neapărate elemente ale boierului ținutaș; fără ele nu se vede nicăieri. Figura lui este lesne de cunoscut; cele mai adese este gros și gras, are față înflorită, favoriți tufoși și musteți răsucite, dar pre lîngă aceste firești podoabe, natura, ca o miloasă mumă, a răspîndit asupra-i și un nu știu ce *care vorbește mai tare ochilor ispitiți decît orice altă“ (op. cit.*, pp. 432—433). Vrednică a fi amintită este și descrierea primului profesor român al lui Negruzzi, despre care ni se spune că *„avea un nas cu totul antiromân, căci las' că era grozav de mare, dar apoi era cîrligat, încît semăna mai mult a proboscidă decît a nas“*. Cînd își punea ochelarii, scriitorul își aduce aminte că avea impresia a privi un *„turc călare pe un armăsar roib“* (*ibid.*, p. 180, p. 184). Alteori, descrierea nu se oprește în fața fizionomiei stabile, ci trage în cercul ei și redarea expresiei fugitive, prinse cu un mare lux de amănunte în bucata *Cum am învățat românește*, unde mamele, asistînd la examenele băieților lor și entuziasmate de neașteptata știință a acestora, sînt descrise suspinînd *„sub bonetele înhorbotate. Lacrimi de bucurie izvorau din ochii lor odată frumoși poate, dar acum stinși și împrejuriți de un cerc purpuriu; aste lacrimi strecurîndu-se pe lîngă zbîrciturile nasului ca pe niște uluce firești, ajungeau sub buza de desubt unde barba întoarsă înăuntru le oprea ca o stavilă“ (ibid.*, p. 181).

Este în egală măsură Negruzzi și pictor al omului moral? Desigur, el nu este un moralist abstract, investigînd complicatele mecanisme ale pasiunilor omenești. Cînd consideră pe om în realitatea lui internă, el află de obicei ființa socială, produsul și exponentul mediului său, pe boierul din provincie la Iași și pe boierul din Iași în provincie, pe țărani și pe descendenții lor dezrădăcinați, pe proprietari și pe chiriași etc., etc. Iar caracterul tuturor acestora, el nu-l înfățișează prin datele analizei, ci îl prinde intuitiv din întîmplările care îi implică, din chipul lor de a se mișca, investmînta și vorbi. Cînd provincialul ajunge în Iași, viața capitalei îl obligă la o modificare a deprinderilor, de care ia cunoștință o dată cu stingheritoarea probă a primului său frac. Iată-l deci *„pe acest flăcău tomnatic îmbrăcat cu un frac fără mînici, abia înseilat, pre care îl scrie calfa pe la toate încheieturile cu cretă“* (*ibid.*, p. 434). Copilul de țăran încredințat boierului de la oraș devine îndată un ins *„c-o* livrea *frumoasă, c-o jiletcă roșie cu șireturi de fir, cu niște pantaloni galbeni și c-un frac nu știu mai cum, pe bumbii căruia a fi marca stăpînului, ca să se cunoască că-i al lui, cum se cunosc boii din cireadă și caii din herghelie de pre* bourul[1] *lor“* (*ibid.*, pp. 533—534). Lumînărică, cerșetorul a cărui cucernicie, caritate și simplitate sînt egale cu deplina lui sărăcie, își

[1] Semn cu care se însemnau vitele (n. ed.).

zugrăvește singur felul, răspunzînd acelora care îl întreabă de unde este : „*Nu știu, răspundea ; știu numai că mama cînd m-a luat mi-a zis : «Niță, dragul meu ! să cumperi* lumînărele *și să le împarți pe la* bisericele». *Atîta știu, atîta fac*" *(ibid.*, p. 461). Lacomul fanariot care dăruiește o vornicie pentru o plăcintă „*era un mare mîncău... Caimac, gugoașe, alivenci, iaurt, sarailii, baclavale, plăcinte, învîrtite ș.c.l., se îngropau în stomahul lui ca într-un abis fără fund. În toată dimineața — pînă a nu face divan — trata cu becerii*[1] *săi despre felul plăcintelor ce trebuia să aibă la masă (ibid.*, p. 512). „*Am petrecut multă vreme la țară, am trăit și mai mult în mijlocul orașelor. Aici, precum și acolo, am văzut de aproape oamenii și lucrurile*", scrie o dată C. Negruzzi. Cuprinsul experienții sale văzute este obiectul descrierilor lui Negruzzi. Metoda sa este aceea a unui memorialist. Prin mijlocirea înfățișărilor concrete pătrunde el în realitatea morală a oamenilor. Grație acestui dar devine Negruzzi în *Alexandru Lăpușneanul* primul scriitor epic de seamă al literaturii noastre.

Ceea ce izbutește în chip uimitor Negruzzi în *Alexandru Lăpușneanul* este desăvîrșita eliminare a propriei sale imagini din povestirea pe care o întreprinde. Căci oricît va fi el, în celelalte scrieri, om al experienței sale, bucuros să dea seama despre lucrurile și oamenii pe care i-a văzut și

[1] *Becer* — plăcintar (n. ed.).

despre întîmplările la care a luat parte, povestirea sa este statornic subliniată de comentarul omului spiritual și amabil pe care îl ghicim în el. Plăcerea cu care citim amintirile și scrisorile sale este aceea a tovărășiei cu un om pe care buna-creștere și discreția naturală, împiedicîndu-l să se pună într-o lumină prea vie, cu întreaga expresie patetică a sentimentelor sale, nu-l împiedică să ne ofere cel puțin rodul plăcut al inteligenței sale care observă și judecă, precum și al umorului său. Uneori ar fi înclinat să dea frîu liber patetismului. Cînd coboară în catacomba Mînăstirii Neamțu, mărturisește a fi fost cuprins de un „*sfînt fior... și de n-aș fi fost pregătit pentru o asemenea privelişte sau de eram singur, aș fi căzut în genunchi, umilindu-mă dinaintea lui Dumnezeu, în fața acestei mulțime de morți*" *(ibid.*, p. 411). Mărturisire cum nu se poate mai interesantă. Controlul de sine al omului de societate îl abate de la ceea ce poate fi judecat excesiv în manifestarea sentimentelor. Desigur, „*aste capete așezate cu simetrie pe polițі, aste oase puse cu regulă în dulapuri, m-au mîhnit și m-au supărat*". Căci nu este oare preferabilă „*liniștea mormîntului... decît astă regulă, unde tidvele noastre figurează ca șipurile în magazinul unui spițer ?*" *(Ibid.*, p. 412). Astfel, reacțiunea lui de om stăpînit și plin de gust îl face să introducă o notă de umor, acolo unde atîți din contimporanii lui romantici s-ar fi complăcut

să apostrofeze moartea sau să se tînguiască amarnic la gîndul vremelniciei noastre.

În *Alexandru Lăpușneanul* lipsește însă și acest comentar, mai discret pentru că este al inteligenței și nu al sentimentului. Faptele povestite și nu povestitorul faptelor apar în primul plan, încît dacă din toată opera lui Negruzzi n-ar fi rămas decît nuvela *Alexandru Lăpușneanul,* nimeni n-ar fi putut aduce vreo precizare despre particularitățile morale ale omului care a scris-o. Impersonalitatea povestirii a fost punctul principal în estetica realismului și naturalismului. *„Scriitorii cei mai mari, un Homer, un Shakespeare, sînt aceia despre care posteritatea crede că n-au existat“*, scria odată Flaubert. Ipoteza umană a lui Negruzzi este inutilă cînd citim pe *Alexandru Lăpușneanul.* Autorul acestei nuvele a realizat cu plinătate norma impersonalității din primul moment în care a dorit să scrie o nuvelă și nu o amintire. Este indiferent a ști dacă, pentru a atinge acest rezultat, Negruzzi a avut unele modele literare. Modelele n-ar fi putut lucra cu succes decît întîmpinate de predispoziția autorului, de caracterul său estetic și moral. Cine vrea să-și explice, așadar, cum a apărut *Alexandru Lăpușneanul* trebuie să-și spună că aci a lucrat alcătuirea firească a autorului, darul său de a privi direct oamenii și evenimentele și virtutea de a-și stăpîni afectele, despre care stă mărturie întreaga-i operă.

În *Alexandru Lăpușneanul,* Negruzzi pune oamenii să vorbească și să se miște, povestește unele evenimente, descrie cîteva tablouri și formulează din cînd în cînd, dar în termeni succinți și cu multă rezervă, judecăți de valoare asupra personagiilor sale și a situațiilor în care se găsesc. Printre toate aceste mijloace, scena dramatică, dialogată, domină ansamblul compoziției, încît aproape două treimi din numărul ei de pagini sînt ocupate de convorbirea personagiilor. Povestirea nu intervine decît pentru a înfățișa evenimentele care prepară și explică scenele dialogote. Un critic francez, d-l Ramon Fernandez[1], spunea odată că romanul și nuvela modernă au o structură determinată de nevoia de a explicita, adînci și extinde acele elemente ale invenției care într-o dramă sînt abia indicate, cum ar fi de pildă referințele sumare din scenele expozitive sau acele, rămase în afară de dialogul dramatic, referitoare la locul acțiunii sau la stările sufletești ale personagiilor, așa cum ele pot apărea în gesturile sau intonațiile lor. Dacă lucrul poate fi adevărat pentru o mare parte a romanelor și nuvelelor moderne, el nu este de loc adevărat pentru *Alexandru Lăpușneanul.* Cuprinsul spațiilor interstițiale se reduce în nuvela lui Negruzzi la funcțiunea și dimensiunile pe care le au în dramă.

[1] Autor (1894—1944) a numeroase studii dintre care, cele mai cunoscute, despre Balzac, Proust, Gide. A scris și romane (n. ed.).

Alexandru Lăpușneanul, după cum s-a observat uneori, este propriu-zis o dramă în mai multe acte, în care un conflict primitiv se rezolvă printr-o catastrofă. Povestirea nu apare, în desfășurarea acțiunii menținută tot timpul sub ochii noștri, decît cu rolul și aproape cu dimensiunile pe care le au într-o compoziție dramatică. De aceea, atunci cînd revenim de la narațiunile scriitorului la scenele dialogate avem impresia de a trece de la auxiliar la esențial, de la articulațiile cu valoare artistică redusă pe planul viu al creației.

Sînt în nuvela lui Negruzzi și cîteva tablouri, cîteva descrieri, cum ar fi aceea a măcelăririi boierilor. Dar și aici scriitorul nu intervine pentru a „spune", ci pentru a ne „arăta", nu pentru a fi „ascultat", ci pentru a ne face să „vedem": „*Închipuiască-și cineva*, ne invită Negruzzi, *într-o sală de cinci stînjeni lungă și de patru lată, o sută și mai mulți oameni ucigași și hotărîți spre ucidere, călăi și osîndiți, luptîndu-se unii cu furia deznădejdei și alții cu aprinderea beției. Boierii, neavînd nici o grijă, surprinși mișelește pe din dos, fără arme, cădeau fără a se mai împotrivi. Cei mai bătrîni mureau făcîndu-și cruce; mulți însă din cei mai juni se apărau cu turbare; scaunele, talgerile, tacîmurile mesei se făceau arme în mîna lor; unii, deși răniți, se încleștau cu furie de gîtul ucigașilor, și nesocotind ranele ce primeau, îi strîngeau pînă îi înăbușeau. Dacă vreunul apuca vreo sabie, își vindea scump viața*" (*ibid.*, p. 313). Făcînd apel la puterea noastră de a imagina („*Închipuiască-și cineva...*"), autorul nu lasă nici o îndoială asupra intenției sale de a prezenta și nu de a povesti. Și pentru a-și susține această intenție, întregul pasaj este menținut la imperfectul indicativului, un timp a cărui facultate de a evoca mișcarea a fost adeseori pusă în lumină [1]. Grație acestui timp totul pare a se desfășura înaintea ochilor noștri, chipul cum boierii se luptă, cad, se apără, se încleștează și sugrumă pe torționari. Pînă și moartea, care survine totuși ca o întîmplare instantanee, e înfățișată ca o acțiune durativă: „*Cei mai bătrîni* mureau *făcîndu-și cruce*". Prezentînd totul în mișcare, totul este văzut. Tablourile nu întrerup deci ceea ce doresc să obțină scenele dramatice. Se poate în adevăr spune că în primul plan al nuvelei lui Negruzzi nu se impune nici povestitorul faptelor și nici povestirea lui, ci numai faptele povestirii.

Rămîn judecățile de valoare ale autorului, prin care sentimentul și punctul lui de vedere s-ar fi putut introduce în prezentarea dramatică sau narativă făcută cu atîta grijă de obiectivitate. Dar judecățile de valoare caracterizînd eroii și evenimentele nu sînt cu totul excluse de stilul realismului impersonal. K. Groos a arătat odată că

[1] Vd. în *Anexe*, studiul respectiv.

Flaubert însuși, teoreticianul și apostolul impersonalității artistice, dă un oarecare loc caracterizărilor sufletești ale personagiilor, prin judecăți de valoare apropiate.[1] Caracterizările nu compromit deci puritatea obiectivității realiste, ci numai numărul, întinderea și felul lor ar putea-o face. Numai mulțimea, dezvoltarea și parțialitatea judecăților de valoare ar putea introduce accentul subiectiv acolo unde așteptăm icoana limpede a obiectului. Acele pe care le putem spicui în cele cîteva zeci de pagini ale lui *Alexandru Lăpușneanul* sînt cu totul rare și scurte, ca de pildă atunci cînd ni se vorbește despre „urîtul caracter" al domnului, despre „deșănțata-i cuvîntare", despre răspunsul lui „oțerit", despre surprinderea „mișelească" a boierilor, despre „turbarea" și „mînia" cu care suflă domnul muribund. Dar toate aceste caracterizări sînt atît de justificate prin faptele care le pregătesc sau prin limpezimea situațiilor prezente, încît însușirea lor de judecăți de valoare aproape că nu mai este percepută de

[1] K. Groos, *Flauberts Novelle Un coeur simple* în *Zeitschrift für Aesthetik und allg. Kunstwissenschaft*, XVIII, 1924, I, p. 21, unde se citează mai multe excepții la ceea ce alcătuiește metoda generală a lui Flaubert. *(Groos, Karl* [1861—1946] — filozof german, teoretician al aplicării psihologiei la studiul valorilor estetice. A exercitat o oarecare influență și asupra lui Tudor Vianu care l-a avut profesor la Tübingen *(n. ed.)*.

cititorul care le admite ca pe niște aprecieri constrîngătoare, ca acele pe care ni le impune realitatea însăși și nu punctul de vedere al interpretului ei. Rareori un scriitor a uzat mai puțin de dreptul lui de a ține judecată, de a veșteji sau lăuda și chiar numai de a manifesta istețime și pătrundere psihologică, altfel decît prin intuiția directă a chipului în care oamenii se mișcă și vorbesc.

2 N. FILIMON

S-o spunem din capul locului : Nicolae Filimon este un scriitor mult mai puţin artist decît Costache Negruzzi. Sobrietatea şi discreţia lui Negruzzi, darul de a învia un om sau o situaţie printr-o singură trăsătură şi aptitudinea de a-şi comprima sentimentele pentru a lăsa să vorbească realitatea prin aspectele ei văzute, sînt atitudini şi mijloace artistice pe care nu putem spune că Filimon nu le cunoaşte, dar pe care alte procedee le umbresc adeseori. Din lectura gazetelor, dacă nu din practica profesiunii de jurnalist, îi rămăsese lui Filimon o anumită exuberanţă polemică pe care el are nedibăcia de a o amesteca în povestirile sale. *„Ciocoiul este totdeauna şi în orice ţară*, scrie el, *un om venal, ipocrit, laş, orgolios, lacom, brutal pînă la barbarie şi dotat cu o ambiţiune nemărginită, care eclată ca o bombă pe dată ce şi-a ajuns ţinta aspiraţiunilor sale"* (*Ciocoii vechi şi noi*, ed.

G. Baiculescu, 1931, p. 5). Uneori aceste revărsări polemice, el le adresează chiar personagiilor sale : *„Unul din cei mai mari desfrînaţi şi risipitori din acei timpi era postelnicul Andronache Tuzluc ; el fura ca un tîlhar de codru şi cheltuia ca un nebun"* (*ibid.*, p. 121). Dinu Păturică este arătat ca un „şarpe veninos", instruit în „ipocrizie şi intrigă", plin de „linguşiri" dar şi de „fineţe", un termen care revine foarte deseori sub pana lui Filimon, marcat prin „răutate" şi „laşitate", capabil de crimele cele mai îngrozitoare, adevărat „monstru"... Este curios că Filimon nu şi-a spus niciodată că erupţia prea violentă a sentimentului său poate face pe lector neîncrezător în realitatea tablourilor pe care le înfăţişează. Satira lui este prea încărcată şi nestăpînită, încît cititorul are nevoie să acorde o oarecare umanitate unor personagii care, lipsite cu desăvîrşire de această calitate, n-ar avea de ce să-l intereseze prea mult. Nu este în adevăr Dinu Păturică, eroul romanului lui Filimon, în ciuda tuturor mîrşăviilor sub care îl copleşeşte creatorul lui, cel puţin un suflet nou, plin de energie, vrednic să ne intereseze prin acest plus omenesc adăugat marilor sale păcate ? Critica a ajuns uneori la această interpretare, autorizată în totul de ansamblul romanului.[1] Verva polemică a lui Filimon îl opreşte însă de la acel echilibru în

[1] Cp. E. Lovinescu, *Critice*, vol. III, ed. 1920, p. 42.

obiectivitate, din care pictura sa ar fi avut atîta de cîștigat.

Deprinderi jurnalistice ne întîmpină ori de cîte ori autorul *Ciocoilor vechi și noi* interceptează narațiunea sa prin considerații generale: *„Acest flagel inventat de satan, ca să piardă pe om prin femeie, deși se introdusese în țară la noi de către fanarioți, cu scop de a ne face să pierdem simplitatea și viața cea aspră, ce ne dă tăria de caracter, dar el fiind foarte costisitor, se întinsese numai în clasele cele avute, iar poporul de jos rămăsese neatins“* (*ibid.*, p. 175). Autorul nu se oprește de altfel aci și, hotărîndu-se la reflecții de felul acestora, nu face o excepție singulară. Întreaga lui narațiune este mereu întreruptă de considerații asemănătoare celor de mai sus, rezultate desigur din caracterul nehotărît al operei, pe jumătate roman și pe jumătate studiu social, dacă nu memoriu documentar, după cum o dovedesc între altele capitolele consacrate muzicii și coregrafiei în timpul lui Caragea sau teatrului în Țara Românească.

Analiza distinge în *Ciocoii vechi și noi* două temperamente stilistice a căror fuziune completă n-a reușit niciodată. Unul din ele este al scriitorului care vrea să ne instruiască și să ne informeze. Celălalt se mulțumește să povestească, să pună oameni în scenă și să evoce lucruri și gesturi văzute, aducînd contribuția sa cea mai prețioasă noii îndrumări realiste. Primul este un descriptiv analitic, care dă tablourilor sale caracterul unor adevărate inventarii de lucruri folosite altă dată și de termeni care, în momentul în care Filimon scria, încetaseră a mai fi întrebuințați. Astfel, Dinu Păturică ne este descris *„îmbrăcat cu un* anteriu de șamalgea *rupt în spate, cu* caravani *de pînză de casă văpsiți cafeniu, încins cu o bucată de pînză cu mărginile cusute în gherghef, cu picioarele goale, băgate în niște* iminei *de saftian, cari fuseseră odată roșii dar își pierduseră culoarea din cauza vechimei, la încingătoare cu niște călimări colosale de alamă, în cap cu cauc de șal a cărui culoare nu se putea distinge din cauza peticelor de diferite materii cu cari era cîrpit și purtînd ca veștmînt de căpetenie o* fermenea de pambriu *ca paiul grîului, căptușită cu* bosagiu *roșu...“* (*ibid.*, p. 11). Astfel de tablouri analitice, în termeni care astăzi ne par vetuști, se ivesc și sub pana lui C. Negruzzi, ca atunci de pildă cînd descrie pe tînărul din nuvela *Zoe*: *„El purta un anteriu de suvaia alb, era încins cu un șal roș cu flori, din care o poală i se slobozea pe coapsa stîngă, iar capetele alcătuind un fiong dinainte, cădeau apoi peste papucii lui cei galbeni. Pe sub giubeaua de pambriu albastru, blănit cu samur, purta una din acele scurte cațaveici numite* fermenele, *broderia căreia cu fir și tertel îi acoperea tot pieptul. În cap avea un șlic de o circonferință cel puțin de șapte palme“* (*Păcatele tinereților*, p. 200). Zugrăvind acest tablou în nuvela care povestește întîmplări din 1827 și pe care, după propria lui datare, scriitorul o compune în

1829, Negruzzi nu întrebuințează nici un cuvînt pe care epoca să nu-l fi cunoscut. Oamenii timpului purtau încă vestmintele pe care le descrie Negruzzi. Cu toată impresia de asemănare pe care ne-o pot lăsa cele două descrieri, deosebirea dintre limba uneia și a celeilalte este esențială. Negruzzi scrie limba timpului său. Filimon, compunînd *Ciocoii* în 1863 [1], întrebuințează expresiile unei epoci anterioare, a cărei nomenclatură o notează, nu numai cu intenția de a obține coloare istorică, dar și dintr-un vădit interes erudit. Procedeul este reluat de Ion Ghica ; dar în șirul *Scrisorilor* sale către V. Alecsandri avem de-a face cu opera unui memorialist.

În lupta dintre vechea manieră retorică și noua îndrumare realistă, poziția lui Filimon rămîne destul de nehotărîtă. Dacă Filimon apare cercetătorului de azi drept unul din primii scriitori realiști, lucrul nu este posibil decît în ciuda numeroaselor elemente retorice ale stilului său. În măsura în care a izbutit să se elibereze de presiunea retorică a vremii intră Filimon în galeria novatorilor prozei românești. Gestul eliberării sale n-a fost însă complet. Retorismul său izbește puternic, și cititorul nu este totdeauna mulțumit a-l recunoaște. În mijlocul povestirii, iată-l întrerupîndu-se pentru a ne ține un discurs asupra femeilor și a iubirii : „*Natura a*

[1] Este vorba de tipărirea în volum, dar romanul era scris în 1862, cînd apăru în *Revista română* a lui Odobescu (n. ed.).

făcut din inima femeii, o carte scrisă cu litere cabalistice, pe care înamorații, în vanitatea și egoismul lor, cred că o citesc și o înțeleg ; în realitate însă sînt foarte puțini aceia cari pot zice cu drept cuvînt că au descifrat acele ieroglife de la cari atîrnă mai adesea fericirea și nenorocirea oamenilor ; și acești favoriți ai soartei nu sînt totdeauna cei nobili și avuți, nici cei frumoși sau cu spirit, ci uneori cu totul dincontră“ (*ibid.*, p. 40). Uneori personagiul își vorbește sieși, dar nu în șoaptele conștiinței intime, ci cu toate trîmbițele retoricei, cu enumerații, antiteze, întrebări și amplificări : „*Această criză morală ținu cîteva momente, iar după aceia fizionomia ciocoiului se lumină și, cu liniștea ce-i redase încrederea în sine și în dibăcia sa, el exclamă cu bucurie : «Iată-mă, în sfîrșit, la ținta dorințelor mele ! Am în mîini pe țiitoarea grecului, patima lui cea mai de căpetenie ; în sfîrșit, am cheia acelui strălucit viitor pe care îl visez de atîta timp. Ce fericire, ce nepreţuită fericire !... Aceasta este o cheie cu care cineva deschide chiar porțile raiului... Și de ce nu ?... Eva a scos pe Adam din rai, ca să dea prilej altei femei a i-l deschide mai în urmă. O femeie a făcut pe greci, după cum zic cărțile, să se bată zece ani de-a rîndul. Favoritele din harem țin în mînă soarta împărăției turcești ; chiar aici, la noi, vedem pe domniță întorcînd curtea și țara întreagă după plăcerea ei și, dacă ea a făcut pe stăpînul meu din ciohodar, postelnic mare și cămăraș, de ce oare Duduca să nu facă din mine un om puternic, feri-*

cit ?...»" (*Op. cit.*, p. 51.) În sfîrșit, cînd expunerea evenimentelor încarcă sufletul scriitorului cu indignare și mînie, apostrofa retorică nu întîrzie să apară, cu vădite tendințe de a preveni și moraliza : *„O, juni ! dacă ați ști voi unde vă duc aceste amoruri nesocotite, poate c-ați fi mai scumpi în risipirea iluziunilor junețeі voastre ! Voi nu știți cu ce monedă vă plătește femeia care a primit să-i sacrificați anii voștri cei mai frumoși, timpul, averea și chiar onoarea voastră. Voi nu știți..."* etc. (*ibid.*, p. 64). Apostrofa continuă astfel o pagină și jumătate, pînă cînd autorul își adresează singur invitația mișcătoare : *„Dar să venim la subiect"*.

Printre procedeele retorice, unul din cele întrebuințate cu multă preferință de Filimon este comparația nobilă, adică aceea pusă la dispoziție de mitologie, floare de stil lăsată moștenire de clasicism. Mulțumită comparației nobile, lucrurile cele mai hazardate pot fi strecurate sub aparențe grațioase : *„Un an întreg, fanariotul nostru făcu domniței tot acele servicii ce făcea odinioară Mercur celui mai mare dintre zeii Olimpului elenic"* (*ibid.*, p. 17). Postelnicul Tuzluc vrea să cunoască fiecare mișcare a ușuraticei sale iubite, o pune deci *„sub supravegherea unui Argus"*. Kir Costea Chiorul era pe lîngă toți feciorii de boieri *„Mercurul lor fără plată"*, Kera Duduca observă frumusețea lui Dinu Păturică, adevărat *„Ganymed care ar fi putut ațîța gelozia vechilor zei din Olimpul lui Homer"*. Uneori o singură comparație nu i se pare suficientă lui Filimon și, punînd la contribuție atunci mitologia, istoria și geografia, obține o acumulare de comparații care merg atît de puțin împreună : *„A fi mare cămăraș al unui principe care are un fiu frumos ca Paris și desfrînat ca Don Juan, și a fi ridicat la această demnitate prin intrigile unei principese frumoasă ca Elena lui Menelau și mai desfrînată decît Frine și decît Cleopatra, este negreșit a poseda cheile minelor de aur ale Californiei"* (*ibid.*, p. 18). A te găsi în același timp în compania lui Paris și a lui Don Juan, a Elenei și a Cleopatrei și a poseda pe deasupra cheile minelor din California este un mod de-a vorbi lipsit de orice măsură și care nu este al unui artist și nici măcar al unui scriitor cumpătat.

Datorită orientării sale retorice apare în romanul lui Filimon mulțimea acelor proverbe cu care se exprimă personagiile sale și autorul însuși : particularitate care face din scrierea sa, înainte de Creangă, un adevărat repertoriu al expresiilor tipice întrebuințate de poporul român. Statornicia vicleniei lui Dinu Păturică îi sugerează scriitorului observația : *„Picătura găurește piatra"*. Grijii lui Tuzluc de a-și supraveghea iubita, i se răspunde : *„Paza bună trece primejdia cea rea"*. Bătrînul Păturică îi scrie fiului trimis să se procopsească : *„Cum îți vei așterne, așa vei dormi, auzitu-m-ai ?"* Un binevoitor sfătuiește pe Păturică : *„Ascultă-mă pe mine, că sunt lup bătrîn, am dat cu capul de pragul de sus și am văzut pe cel de jos"*. Inima bărba-

tului îndrăgostit arde ca *„peștele pe cărbuni“*. Amanții imprudenți să ia aminte : *„Răul prin rău se pierde !“* Păturică dorește să obțină de la Kera Duduca mărturisirea limpede a dorințelor comune, *„el voia să prinză șarpele cu mîna altuia“* etc., etc. Astfel, cînd nu folosește considerațiile generale, romanul lui Filimon întrebuințează zicerile tipice, fără să manifeste totuși în folosirea lor asociația neașteptată, verva pitorească și jovială a lui Creangă.

Sînt însă, în *Ciocoii vechi și noi*, cîteva tablouri de natură prinse de un penel dibaci : *„Orele nopții erau înaintate ; pe cer se aflau o mulțime de nori mici, cari, împinși de vînt, aci acopereau luna și făceau să cadă pe fața pămîntului un întuneric adînc, aci iarăși se despărțeau și formau o mulțime de grupe cari, luminate de palida lumină a lunei, prezintau privirii o panoramă fantastică și răpitoare“* (*ibid.*, p. 34). Tabloul are viață și mișcare, și adjectivele care îl încheie, deși nu au o valoare descriptivă, subliniază cu oarecare energie sentimentul lui. Altă dată, tot într-un tablou de noapte, deși epitetul rămîne mereu general și comparația nobilă introduce accentul convenției, amănuntul în care culminează acordă viață și sentiment descrierii : *„Era una din acele nopți de vară, în care natura întreagă își deschide comorile uimitoarelor sale frumuseți, spre a ne da o idee perfectă de sublimitatea ei ; bolta cerului era de un albastru încîntător ; stelele presărate pe spațiul ei nemărginit, de astădată erau*

pline de o lumină magică ; luna, a cărei palidă și dulce față umple de dor și de ardoare inimile simțitoare, sta aninată printre turlele Mitropoliei și, nemaiputînd din acel loc sfînt să-și urmeze înfocatul ei amor cu junele păstor Endymion, amantul ei din vremile păgîne, ea părea a privi cu o nesățioasă bucurie la atîți înamorați ce se dezmierdau cu înfocare sub razele ei amoroase. Suflările cele calde ale vîntului de primăvară erau atît de line încît abia frunzele plopului se clătinau alene“ (*ibid.*, pp. 65—66). Descrierea naturii va avea desigur să facă progrese în proza românească, prin tot ceea ce îi va aduce contribuția scriitorilor romantici și realismul artistic de mai tîrziu. Dar chiar de pe acum, într-o operă ca aceea lui Filimon, consacrată mai cu seamă oamenilor și moravurilor lor, simțim că zugrăvirea naturii se însoțește cu o undă de adevăr și de sensibilitate.

În pictura omului, va precumpăni portretul moral, întregit din termeni abstracți, printre care abia comparația nobilă va introduce ceea ce scriitorului i se părea a fi adaosul obligator al fantaziei literare. Iată portretul Kerei Duduca : *„Această Veneră orientală, ieșită din rămășițele spulberate ale populațiunii grece din Fanar, precum odinioară strămoașa sa zeiască ieșise din spumele vînturate ale mării, avea o frumusețe perfectă, o inteligență vie și un spirit fin și iscusit. Viața cea plină de răsfățări părintești, ce petrecuse din primii ani ai copilăriei sale și lipsa de educație făcuse să se dezve-*

lească într-însa o mulțime de dorinți nepotrivite cu pozițiunea ei socială. Iubea luxul cu deosebire ; îi plăcea foarte mult viața zgomotoasă ; în fine, toată fericirea ei sta în împlinirea fără întîrziere a celor mai mici și extravagante caprițiï" (ibid., p. 38). Termenii *„portret moral, stare morală"* revin mereu sub pana lui Filimon, care știa bine ce pictează. Și în căutarea trăsăturii morale, el găsește uneori, în lumina de fulger a unei neașteptate hiperbole, cîte un accent cu adevărat energic și adînc caracterizant, ca atunci cînd ocupîndu-se de societatea adunată să petreacă în casa postelnicului Tuzluc, pe un timp năprasnic de iarnă, face frumoasa observație : *„Era de ajuns pentru dînșii să știe că în casa amicului lor vor găsi prilej a comite trei sau patru din cele șapte păcate de moarte, și aceasta îi făcea să treacă prin ger și zăpadă" (ibid.*, p. 122).

Oricîtă preferință ar fi arătat omului văzut dinlăuntru, în alcătuirea lui morală și în deprinderile lui, Filimon zărește din cînd în cînd și chipul lui fizic. Astfel, Niculăiță, vătaful de curte a Armașului, este pentru scriitorul nostru *„un omuleț cu statura scurtă și groasă, cu fața rotundă, întocmai ca o lună plină desemnată pe pereți, cu ochi mici ca de tătar, cu nasul turtit și cu gura largă, armată cu niște dinți mici stricați"... (ibid.*, p. 54). Unde însă pictorul omului fizic își arată măestria lui, este atunci cînd fixează gesturile și atitudinile tipice ale contemporanilor săi, evocînd de pildă pe bătrînul boier *„îndesîndu-și caucul peste perii capului"* său, pe același mare ban răspunzînd salutului mulțimii *„printr-un surîs dulce puindu-și mîna dreaptă la barbă și la frunte"*, pe servitor *„înaintînd către stăpînul său, cu mîinile puse pe piept și cu ochii plecați către pămînt"*, pe Dinu care pregătindu-se să scrie o scrisoare *„își scoase călimările de la brîu și* (așezîndu-se) *pe un scăunel,* (își puse) *piciorul drept peste cel stîng"*, pe ibovnica postelnicului care primind un răvaș *„sărută scrisoarea și o bagă în sîn"*, pe lăutarii unui zaiafet cîntînd, *„punîndu-și capul pe umărul stîng"* etc. În felul acesta, N. Filimon, care ne-a lăsat un document atît de tipic pentru vremea sa, notînd costume, locuțiuni și moravuri, nu uită a înregistra nici felul în care oamenii se mișcă și gesticulează, fixînd o metodă literară pentru întreaga dezvoltare ulterioară a realismului.

3 I. GHICA

Elementul memorialistic este larg reprezentat în operele lui Costache Negruzzi. Chiar în nuvelele cu un cuprins romantic ale tinereţii, în *Zoe* sau în *O alergare de cai,* povestirea se întreţese cu amintiri ale scriitorului din călătoriile sale și din mediile pe care le-a cunoscut. Plăcerea de a povesti se îmbină tot timpul la Negruzzi cu aceea de a-și aminti și de a fixa chipul oamenilor pe care i-a cunoscut și a evenimentelor la care a luat parte. În ce-l privește pe Filimon, deși în *Ciocoii vechi și noi* ni se povestește întîmplări dinaintea nașterii autorului, metoda sa este tot aceea a memorialistului. Tendința de a înregistra faptul exact și de a depune o mărturie relativă la o epocă puțin mai îndepărtată sau la propriul său timp, alcătuiesc deopotrivă resortul psihologic al unor scrieri ca *Ciocoii vechi și noi* sau *Nenorocirile unui slujnicar,* pentru a nu mai vorbi despre mai puţin cunoscutele jurnale

de călătorie pe care Filimon le aduce din colindările sale prin Germania și Italia. Primul realism românesc este astfel un realism memorialistic. Înainte de a obţine icoana vie a realului în sinteza imaginaţiei, literatura noastră resimte nevoia a-și menţine modelul sub ochi, în scrieri în care fuziunea observației cu închipuirea se realizează cu un succes inegal.

Locul pe care Ion Ghica îl cucerește în literatura estetică, la o dată tardivă a carierei sale, dar cu titluri atît de sigure, este caracterizat prin îndepărtarea oricărui motiv romantic, pentru a nu reţine decît elementul neamestecat al amintirii. În *Scrisorile* sale către V. Alecsandri, Ion Ghica nu dorește decît să-și amintească, să fie memorialist. Resortul său psihologic este plăcerea amintirii : *„Cît îmi place în orele mele de izolare,* scrie el, *să-mi aduc aminte de unii din oamenii cu care am trăit alături, pe care i-am văzut luptînd cu abnegaţiune și curaj pentru redobîndirea drepturilor ţării și pentru libertate !“ (Scrisori către V. Alecsandri,* 1879—1886, în *Scrieri*, vol. III, ed. Minerva, p. 18.) Nevoia de a depune mărturie întru slava marilor figuri ale trecutului, care se aude în această declaraţie ca un sunet în acompaniament, rămîne neîncetat sub cenzura respectului strict pentru adevăr : *„Ţin mult, dar foarte mult, a nu-ţi spune decît ceea ce a fost și așa cum a fost...“ (ibid.,* p. 61). Pentru a obţine o depoziţie nefalsificată, autorul știe că trebuie să asculte de legea memoriei, care nu produce ade-

vărat decît atunci cînd produce fără constrîngere : *„Dacă voiești să-ți scriu cîteodată, nu-mi cere te rog șir la vorbă, căci nu sînt în stare a-mi restrînge suvenirile și a le clasa pe date, ci lasă-mă să fac cum pot și cum îmi vine“ (ibid.,* p. 237). Lăsîndu-se stăpînit de fluxul neregulat al amintirii, oprindu-se mai mult asupra unui episod și alunecînd asupra altuia, fără alt criteriu decît buna sa plăcere, sărind peste decenii, revenind în urmă și intercalînd necontenit episoade neașteptate, obține Ion Ghica în șirul scrisorilor către V. Alecsandri un document de o vivacitate unică.

Iată-l, de pildă, voind să istorisească ceva despre Theodor Diamant [1], falansterianul de la Scăeni. Scrisoarea este datată de la Brighton în Anglia și începe prin unele considerații asupra moravurilor engleze și a propriei sale indolențe de om plăpînd în mijlocul unui popor atît de activ. Neputînd lua parte la agitația sportivă din jur, se hotărăște să aștearnă această scrisoare. *„Dar de m-oi pomeni cu scrisoarea mea în* Convorbiri ?“ Apar îndoielile pline de autoironie ale scriitorului care vrea să se reprezinte ca un simplu agricultor. Este oare el alt-

[1] Economist român (?—1841), popularizator la noi al ideologiei socialismului utopic. A încercat să aplice ideea lucrării pămîntului în comun, de către oameni liberi, prin crearea falansterului de la Scăeni, dar încercarea lui a eșuat datorită opoziției oficiale. A susținut accesul maselor populare la cultură și necesitatea dezvoltării industriale a țării. Scrierile sale n-au apărut în volum decît în anii puterii populare (n. ed.).

ceva și mai mult decît atît ? Nu cumva se găsește în siuația bunului burghez Hiacynthe de la teatrul Vaudeville din Paris care s-a putut crede, într-un moment de deznădejde, ucigașul unei femei asasinate cu cincizeci și trei de ani mai înainte ? O impresie asemănătoare a avut citind considerațiile unui jurnalist democrat care îi amintea, printre atîtea alte crime presupuse, originile lui aristocratice. Dar sînt oare numele de seamă și decorațiile atît de puțin pe gustul jurnaliștilor democrați ? Întrebarea îl face să evoce pe un oarecare Burlamache, care, devenind nu se știe cum posesorul unui inel de alamă cu inscripția *„Je tiens ferme“* [1], începe a se crede urmașul lui Ștefan cel Mare, își botează copilul cu numele strămoșului ilustru și nu se mai desparte de medaliile pe care le putuse obține. Noroc că gazetarul cu pricina îl declară „om inteligent“. Ar putea încerca atunci să vorbească despre un ins original, care stîrnise interesul unor personalități ca Fourier sau Michel Chevalier [2]. Amintirea îl duce cu gîndul în primăvara anului 1828, cînd, după Convenția de la Cetatea-Albă, stări noi se pregăteau pentru Principatele Române. Dar într-o zi, Tache Ghica, tatăl povestitorului, este chemat la curte. Pleacă întovărășit de manaful Hagi-Abdulah, a cărui figură este evocată

[1] „Nu mă las“ (fr.) (n. ed.).

[2] Economist francez (1806—1879), adept, la începutul activității sale, al ideilor socialismului utopic (n. ed.).

în treacăt. Curînd însă Tache Ghica se întoarce în grabă. Aflase despre invazia muscalilor și bejenia se pornește. În drum, pe cînd primeau vești despre ocuparea Bucureștilor, observă pe cei doi frați Mehtupciu, paradînd în văzul femeilor pline de admirație. Unul era Bărbucică, un exemplar slab la minte, care sfîrșește mai tîrziu ca antreprenor de tripou. Celălalt era Theodor, bunul și înțeleptul Theodor Diamant, a cărui biografie începe abia acum, de la debuturile sale ca student la München și la Paris, prin activitatea sa în cercul saintsimonienilor și fourieriștilor, pînă la organizația de la Scăeni, interzisă curînd de guvern, și pînă la timpuria lui moarte.

Ghica se apropie astfel fără nici o grabă de obiectul său, nu rezistă nici uneia din sugestiile care i se prezintă în drum, transformă detaliul în episod, procedează printr-un lanț de digresiuni. În șirul scrisorilor sale respinge orice metodă, orice procedeu de compoziție care ar putea răci izvorul cald al amintirii. Printr-un instinct foarte sigur, el știe că nu trebuie să altereze în nici un chip spontaneitatea memoriei sale, care curge într-un chip învălmășit, dar plin de prospețime. În apele neîncătușate ale amintirii, el găsește chipuri de oameni și întîmplări, tezaurul unei experiențe nesecate, trăite de un om luminat și bine dispus, care chiar dacă se oprește din cînd în cînd pentru a trage o învățătură, nu devine niciodată un moralist pedant, ținînd predici umanității. Gluma nu-i repugnă ; dimpotrivă. Totul se rezolvă într-o anecdotă sau un cuvînt de spirit, căci notează Ghica : *„așa e făcut românul, rîde de toate și de toți, chiar de necazuri și de nenorociri“* (*ibid.*, p. 292).

Spontaneitatea memoriei și imaginației sale îi prezintă figuri vii de oameni, pe polițistul Bîrzof, așa de adînc ciupit de vărsat, încît *„în fiecare gropiță se putea ascunde cîte o boabă de mazăre“*, pe pazarnicul cu vîrful nasului *„ca o cireașă vînătă“*, pe dascălul Chiosea, al cărui cîntec spus cu pa, vu, ga, di, *„îi ieșea pe nas cale de-o poștă“*. Iată chipul de groază al lui Mavrogheni, evocat de Băltărețu *„sărind ca o maimuță pe armăsar, parcă-l văz, bată-l Dumnezeu ! cu poturi scurți pînă la genunchi, picioarele goale în iminei, mintean fără mîneci și legat la cap turcește“*. Iată pe „prințipul“ Zamfir, parazit al curții banului Dimitrie Ghica, purtînd *„frac cafeniu cu bumbi de metal cu pajură împărătească, cravată roșie de pambriu, în care îi intra bărbia cu totul, pînă la gură, lăsînd să iasă d-o palmă două colțuri ascuțite de guler scrobit“*. Iată pe Bărbucică Mehtupciu, căruia i se spunea Gămălie, *„căci, în adevăr, modul cum își umfla părul și favoriții îi da aparența unei gămălii de ac“*. Iată-l pe loghiatatul Mitilineu *„cu un ochi la făină și cu altul la slănină, cu pălăria în forma tingirii, largă în fund de două ori cît diametrul capului și pusă pe o ureche“*.

Cînd nu vede, scriitorul aude tot atît de bine. Fericită este memoria vie a omului, scrie Ghica,

atunci *„cînd izbutește a face să se vază cu ochii sufletului ceea ce nu mai există și nu se mai vede cu ochii din cap, și cînd face să se auză cu gîndul cuvintele care sunau la urechi!“ (Ibid.*, p. 288.) Nici Negruzzi, nici Filimon nu-l egalează în realismul dialogului. Dialogul introdus în narațiune nu este pentru Ion Ghica un simplu mijloc de a ne face să cunoaștem ideile personagiilor sau de a ne prezenta o scenă în acțiune. Ceea ce îl preocupă atunci cînd face să vorbească pe vreunul din eroii săi este să prindă cu exactitate particularitatea lui lingvistică și oarecum timbrul glasului său. Neîncetat se oprește Ghica cu caracterizările sale asupra felului oamenilor de a vorbi. Ascultați pe primele franțuzite cu al lor *„esche vu parle franse, munsiu“*. După franțuzite, ascultați pe franțuziți: *„Cum vrei să progreseze o țară unde nu este egalitate?* se întreabă unul din franțuziți. Imaginestoi, mon ami, *că sunt de doi ani supleant de tribunal.* Cela tue le mérite. *Să trăiesc eu cu două sute cincizeci lei pe lună! Ce să mănînci și ce să îmbraci?...* C'est triste, mon ami, il n'y a pas de carrière chez nous“ (*ibid.*, p. 139). Ascultați pe generalul Coletti, macedo-român ajuns la demnități înalte în Grecia și care, remarcînd pe Ion Ghica în salonul d-nei de Champy, își dezvăluie cu emoție originea lui: *„Părinții a mei storesc mași armânește și-mi pare ghine că tine la miletea a noastra, him simpatrioți“*. Ascultați pe bătrîna boieroaică Elenca Dudescu: *„Vino să te sărut, evghenistul mamei, că eu, cînd mă gîndesc la evghenia familiei noastre, uite, îmi vine amețeală“*. Dar capodopera fantaziei verbale în *Scrisorile* lui Ghica este fără îndoială Manea Nebunul, protejatul banului Ghica, a cărui amintire trece prin mai multe documente ale vremii, și care umplîndu-și epoca cu tumultul graiului său încărcat de insolențe și blesteme, nu este caracterizat altfel decît prin cuvintele lui: *„Nebun ești tu, mă! păcătosule,* îi răspunde Manea lui Zamfir. *Ce, adică pentru că-mi zice mie Manea Nebunul! Da nu știi tu, mă! că-mi zice așa, tocmai pentru că nu sunt nebun, mă! cum îți zice și ție prințipul Zamfir, tocmai pentru că nu ești prințip, mă! Banul Ghica să trăiască, mă! Soarele să-mi fie cu bine, iar luna s-o mănînce vîrcolacii, mă! Mavrogheni ținea cu turcul, mă! De la turc belșug, iar de la neamț calicie, neamțul umblă tot cu ucigă-l-toaca în buzunar, mă! scoate foc și panglici pe nas, mă! merge cu chinele la patalie călare pe porc, mă! Franțuzul în zbor pe sus ca pasărea, și englezul ca rața pe apă, iar muscalul porcos, cu rîtul de-un cot, mă! în toate alea își bagă botul. Voia la dumneata ca la banul Ghica! nu știi tu, mă! că de n-ar fi, nu s-ar povesti, mă!“ (Ibid.*, p. 298.) Improvizație vrednică de unul din bufonii lui Shakespeare, care sub aparența ei incoherentă, strecoară ironia crudă și caracterizarea incisivă.

Niciodată, procedînd astfel, nu este vorba de ceva ca „potretele morale“ ale lui N. Filimon.

Căci, mai apropiat de C. Negruzzi, Ion Ghica nu dorește nici el să-și analizeze oamenii, ci să-i prezinte în carne și oase, cu fizionomiile, costumele, ticurile, vorbele și întîmplările lor mai cu seamă hazlii, gata să părăsească paginile memoriilor pentru a trece în schițele și nuvelele generației următoare sau chiar pentru a se sui pe scenele teatrelor. Cîteva din firele realismului de mai tîrziu, cu aplecarea lui spre caracterizarea pitorescă și umoristică, se trag din paginile pe care Ion Ghica le adresa amicului său V. Alecsandri.

III CĂLĂTORII ROMANTICI

1 GR. ALEXANDRESCU ȘI V. ALECSANDRI

Sentimentul naturii apare în proza românească o dată cu Alecu Russo. Descrierea ei este însă rodul altor contribuții. Puținele înmuguriri descriptive, semnalate în *Amintirile* lui Russo, se continuă sau ajung la o eflorescență mai bogată în operele călătorilor romantici. Aci aflăm ceea ce putea da epoca peste descrierile stilizate, văzute prin prisma artei, ale unui Bălcescu sau Negruzzi și peste rarele icoane smulse de N. Filimon interesului său predominant pentru oameni și moravurile lor.

Cel mai vechi dintre călătorii romantici, Gr. Alexandrescu, în paginile consacrate vizitei sale la mînăstirile oltenești (1842), ne oferă cu toate acestea destul de puțin. Impresiile sale privesc mai degrabă tradițiile istorice ale locurilor pe care le vizitează sau unele particularități ale orînduirii lor actuale. Cadrul natural este abia indicat. Cînd

ajunge la Cozia, o simplă însemnare topografică îi este de ajuns scriitorului : *„Ca la trei ore departe de Rîmnic, pe un braț de pămînt ce din poalele Carpaților se întinde deasupra Oltului, este zidită Cozia“* (*Memorial de călătorie*, în *Versuri și proză*, ed. Minerva, p. 238). În fața Mînăstirii Dintr-un Lemn, descrierea este ceva mai bogată, dar fără elemente sensibile propriu-zise. Autorul descrie o configurație, nu un peisagiu : *„Acum n-avem a mai vedea nici munți înalți, nici ape mărețe. Rîuri multe, dar mici, cari curg în deosebite direcții, cari aci se împreună, aci se despart și se întîlnesc iară, ca să intre deodată în rîul cel mare ; dealuri în proporția apelor, dar împodobite de crînguri frumoase“* (*ibid.*, p. 244). Peștera de la Polovraci îl impresionează mai mult, dar simțul de observație rămîne, chiar în fața acestui spectacol, inferior fantaziei constructive, căreia i se pare a vedea, în grupul stalactitelor, siluete de copii sau de fantasmagorice ființe combinate din oameni și fiare, dacă nu simple chipuri sălbatice *„ca doi tîlhari, care, cu armele gata, așteaptă să atace un trecător“*. Abia ultima pagină a *Memorialului* jertfește esteticii timpului, zugrăvind un motiv tipic, răsărirea lunii deasupra unei păduri : *„Seara începuse a da obiectelor o coloare fantastică, dar în fața noastră, spre răsărit, o lumină roșietică vestea apropierea lunei ; peste puțin o văzurăm licurind ca o stea depărtată, ca o făclie care se aprinse în deasa întunecime a copacilor ce acoper muntele. Apoi, un glob rovinos se văzu legănîndu-se prin frunzele desfăcute de vînt ; și înălțîndu-se puțin, aruncă o rază piezișe pe rămășițele unei zidiri ce se vede pe coastă ; apoi deodată, arătîndu-se deasupra stejarilor celor mai înalți, ca pe un piedestal de verdeață, lumină peșterea sfîntului, turnurile mînăstirii, potecile tainice și stîncile din față ; în vreme ce o parte a pădurei, rămasă în umbră, făcea să se auză un vuiet fioros, asemenea cu zbieretul depărtat al fiarelor sălbatice“* (*ibid.*, p. 275). Pagina merită a fi reținută. Este aceea prin care natura, ca obiect al descrierii literare, intră în operele prozatorilor români, sub forma magiei lunare. Scriitorul înțelege ce poate fi dulceag sau convențional în zugrăvirea strălucirii neîntinate a lunii și de aceea întregește tabloul său din contraste, punînd alături de lumina selenară, răspîndită pe ziduri, pe stînci și poteci, masa întunecată a pădurii rămase în umbră.

Răsărirea lunii la Tismana rămîne oricum o excepție în paginile de proză ale lui Gr. Alexandrescu. În schimb, în acele ale lui Vasile Alecsandri, aduse din multele și uneori din îndepărtatele lui colindări, descrierile naturii ocupă un loc atît de întins, încît ele sînt acelea care le imprimă caracterul lor cel mai izbitor. Rătăcirea pe drumurile largi, în starea de spirit neîncătușată a călătoriei, pune în gura poetului accente lirice : *„Lumea întreagă atunci era a noastră ! Cerul era atît de limpede și de albastru, priveliștea în toate părțile se arăta atît de veselă și măreață, toată firea ne zîmbea cu*

un farmec atît de dulce! Ce ne păsa nouă!... În ceasul acela nime dintre noi nu și-ar fi dat locul său nici măcar pe un tron...“ (*O primblare prin munți*, 1844, în *Proză*, ed. Al. Marcu, p. 6). Sufletul scriitorului se deschide aspectelor sublime: *„Din toate părțile tot înălțimi adevărate, care te fac și mai mic decît ești...“* O notație urmată imediat de una care o anulează, după legea potrivit căreia de la sublim la ridicol este un singur pas și pe care ar fi de mirare ca Alecsandri să n-o fi împrumutat din romanul pastoral *Astreea* (aprox. 1610) al lui Honoré d'Urfé [1], unde ea se găsește de fapt: *„...înălțimi... la care trebuie să te uiți cu capul gol pentru că-ți cade căciula de la sineși“* (*op. cit.*, p. 9). Munții pe care nu-i poți privi decît cu riscul de a-ți pierde căciula alcătuiesc în romanul lui d'Urfé o figură de stil, citată uneori pentru a dovedi insensibilitatea clasicismului pentru aspectele mărețe ale naturii, în timp ce la Alecsandri aceeași figură nu este decît gluma nevinovată a călătorului bine dispus.

Scriitorul nu numai că nu se închide naturii, nici uneia din varietățile farmecului și pitorescului ei,

[1] Romanul lui Honoré d'Urfé (1568—1625) este alcătuit din cinci părți, dintre care numai trei au apărut în timpul vieții autorului (1607, 1610, 1619). S-a bucurat în epocă de un mare succes, și astăzi încă poate să placă pentru grația cu care analizează iubirea aventuroasă a păstorului Celadon pentru Astreea, în desfășurarea căreia planul realității se împletește cu cel al legendei (n. ed.).

dar ochiul lui știe să vadă formele și chiar colorile, fixate de el pentru întîia oară. Iată-l privind, de pe vîrful Grohotișului, panorama Bistriței cu munții și satele din preajmă: *„Razele soarelui începea a răzbate printre copacii de pe creștetul munților și da negurei ce-i cuprindea o văpsală roșietică; iar în fundul văilor, unde pîcla era încă deasă, abia se zărea, ca printr-un vis, apa Bistriții ce părea ca o dungă albă. Acea dungă se făcea din minut în minut mai lată și mai limpede; și, deodată, cînd soarele s-a ivit pe cer, umplînd toată întinderea de lumină, deodată frumoasa vale a Bistriții au steclit ca o panoramă, cu rîul său răpide pe care se cobora vreo cîteva plute, cu munți nalți și tufoși ce o împregiură, cu satele sale, semănate pe costișe ca niște jucării“* (*ibid.*, pp. 20—21). Dar pentru că frumoasa descriere, care notează negura roșiatică a răsăritului și subita sclipire a peisagiului o dată cu ivirea deplină a soarelui, nu i se pare suficientă scriitorului, el adaugă și comentarul său entuziast, dar nu cu totul necesar: *„Nu voi uita niciodată impresia ce am primit la acea minunată priveliște! Admirarea noastră negăsind cuvinte ca să se tălmăcească, s-au răsuflat prin vro două duzini de A! și de O! carele s-au ridicat spre ceriuri ca niște imne de laudă“.*

Cînd ajunge în fața Ceahlăului, descrierea sa ia pentru un moment forme retorice, folosind vestita comparație nobilă, ca atunci cînd se evocă, împreună cu tovarășii săi *„șovăind pe la guri de*

prăpăstii adînci, ca niște umbre rătăcite pe malul Aheronului" sau manevrînd alegoria, ca atunci cînd Ceahlăul însuși îi apare *„ca un urieș ce și-ar fi întins capul pe deasupra munților ca să privească apusul soarelui..."* Ba chiar, contemplînd vîrful Panaghiei irumpînd din umbră, unul din personagiile sale crede a recunoaște *„oarecare asemănare între (el) și între legea creștinească, care au ieșit din întunecimea păgînismului plină de lumina adevărului..."* Scriitorul respinge însă cu multă conștiință procedeul, făcînd din această comparație morală vorba unui simplu orator : *„Stînca se perdu în umbră foarte apropo pentru orator" (ibid.,* p. 24).

Călătoria în Spania și Africa, pe care Alecsandri o întreprinde în 1853, solicită puternic darurile vizuale ale scriitorului. Lumina puternică a sudului face să apară pe paleta sa culori vii, notate cu profunzime. Stînca Gibraltarului i se arată *„încinsă cu un brîu de nori trandafirii, în vreme ce creștetul ei alb se scaldă în seninul albastru al cerului, și poalele sale în albăstrimea valurilor" (Călătorii,* ed. Al. Marcu, p. 53). În fața panoramei Tangerului, el construiește un adevărat tablou de pictor, alternînd suprafețele albe ale locuințelor cu petele de culoare ale caselor consulare și cu alte detalii ale peisagiului : *„Albeața păreților și lipsa de ferestre produc o uniformitate care ar osteni vederea dacă acea uniformitate nu ar fi întreruptă prin cițiva copaci, prin coloritul minarelelor și prin locuințele consulilor Europei, văpsite în galbăn, vînăt, pembé și verde" (ibid.,* p. 58). În drum spre Tetuan, el admiră *„verdeața codrilor, zidurile albe a Tetuanului, stîncele roșii de pe creștetul dealurilor, albăstrimea cerului și a Mediteranei, toate contopindu-se în focul soarelui" (ibid.,* p. 114). Cînd nu notează coloarea, Alecsandri reține efectul de lumină, *„jocul luminei focului pe frunzele copacilor și pe figurele păzitorilor noștri"* (p. 112), sau grupuri pitorești de contrabandiști, fizionomii patibulare la *„lumina unei lampe care răspîndește mai mult fum decît raze"*, spectacol *„de multă originalitate pentru un pictor"* (pp. 134—135). În mijlocul orașelor, el notează arhitecturi fastuoase sau furnicarul străzilor din care se desprind scenele unui pitoresc barbar. Astfel, pe piața Tangerului el observă *„două rînduri de dughene, adică de vizunii strîmte, scobite în ziduri, unde stau negustorii cu picioarele crucite și cu metanii de calembec*[1] *în mînă. Arămii la față și uscați la trup, ei apar în umbra boltelor ca niște mumii dezgropate ; fizionomia lor păstrează o nemișcare absolută, cît nu trece nimic pe lîngă dînșii ; dar cum se ivește un străin în depărtare, ochii lor se aprind ca jaraticul și gurile lor înarmate cu dinți lungi încep a striga :* agiaragel, agiaragel[2]. *Setea cîștigului învie acele ma-*

[1] Santal (n. ed.).

[2] Ascultă, omule ! (Nota lui Alecsandri.)

șini acoperite cu pele zvîntată la soare și le însuflă niște mișcări atît de deșănțate, niște gesticulări atît de hrăpitoare, încît îți vine a te crede într-o menagerie de orangutangi“ (ibid., pp. 65—66). Tabloul nu se termină aci. Mai departe este văzută mulțimea indigenilor certîndu-se în jurul rogojinilor pline cu alimentele locului și ceata monstruoasă a nebunilor care se agită în forfota pieții, santunii care aleargă sărind, tremuriciul care zbiară ca o capră, müzicantul care îndrugă din ghiumbrea[1]. Totul sub soarele Africei „vărsînd torente de foc“, într-o confuzie de chipuri și de glasuri, plină de viață și de mișcare. Pagina nu este mai prejos de acele în care Flaubert, în *Salambô*, urma să anexeze literaturii occidentale vastul sector al pitorescului african. Din această lume scoate Alecsandri și descrierea întrecerii pe cai a arabilor, într-o pagină în care scriitorul, bogat de obicei în adjective, renunță în cea mai mare măsură la calificări, folosind numai verbe, cum se potrivește de fapt unei scene de un intens dinamism, ca aceea pe care vrea să ne-o sugereze : *„Arabii, înváliți în burnusuri albe de lînă, sînt împărțiți în două cete, care se izbesc una în contra alteia în răpegiunea cailor, se chitesc din fugă cu șușanele lungi, trag, se depărtează, încărcînd din nou armele lor, fără a să opri ; apoi se întorc de ieu parte la acest simulacru de război. Unii învîrtesc șușanelele pe deasupra capului, scoțînd din gît*

[1] Cobză cu două strune (n. ed.).

chiote furioase și dau foc pintre urechile cailor ; alții, simulînd o goană din partea dușmanilor, se culcă pe coada armasarilor și așa, plecați, împușcă în urma lor ; alții, mai dibaci, aruncă armele lor înainte ca niște djeriduri[1], și aninîndu-se cu mîna stîngă de coamă, se pleacă pînă la pămînt de le culeg de jos...“ (ibid., pp. 117—118). Ce păcat că puternica scenă, articulată din fraze sobre și nervoase, este urmată de comentarul scriitorului, care se simte obligat de a-i tălmăci sentimentul, vorbindu-ne de tot ce este în ea *„curios, interesant, bărbătesc, pitoresc, sălbatic și înfiorător“*. Alecsandri adaugă astfel, la sfîrșitul pasajului citat, tocmai calificările pe care puternica sa descriere avusese meritul să le înlăture.

Cînd în timpul călătoriilor sale, prin care exotismul intră în literatura noastră, Alecsandri întoarce privirile de la ceea ce este specific locului, pentru a le orienta către aspectele generale ale naturii, ochiul său vede în genere tot atît de bine. Se găsesc în paginile *Călătoriilor* viziuni ale apusului de soare, cu rămășița ultimelor lui raze pe unde *„ca niște săgeți de aur, cu umbrele* (luptîndu-se) *cu lumina și* (ridicîndu-se) *pe poalele dealurilor“*, cărora le urmează, ca într-o descriere a lui Chateaubriand, starea morală echivalentă : *„Era acum ceasul tainic cînd toată natura se pregătește pentru odihna nopții ; ceasul în care sufletul se pă-*

[1] Djerid — suliță (n. ed.).

trunde de o dulce melanholie și se înalță pe plaiurile cerești de merge să se închine lui Dumnezeu“ (*ibid.*, p. 23). Alteori este noaptea cu stele căzătoare care *„păreau că lunecă ca niște mari brilianturi pe omătul din vîrful Pirineilor“*. Călătorul dus de repedea diligență privește *„fanarele trăsurii* (aruncînd) *înaintea lor, pe șosea, o pată lungă de lumină, în care caii se zăreau călcînd în picioare umbrele lor ce se încolăceau sub dînșii ca niște balauri negri“* (*ibid.*, p. 24). Apare și amiaza africană, descrisă cu un sentiment foarte just, în observații ca aceasta : *„plantele își beu umbra, și natura întreagă înoată, obosită, într-un ocean de lumină înflăcărată“*. Nemișcarea amiezii trezește gîndul eternității. Scriitorul privește deci în fața-i masivul Uadras, care îi pare că *„se prăjește la soare de la începutul lumii“* (*ibid.*, p. 104, p. 106). Nu lipsește din această revistă a aspectelor generale ale naturii nici răsăritul lunii, pentru care scriitorul se adresează însă recuzitei de metafore și comparații obicinuite în romantism : *„palida făclie a umbrelor se ridică în orizon cu numerosul său cortegiu de stele, întocmai ca o regină strălucită în mijlocul curței sale de dame elegante“*. O senzație de temperatură introduce oarecare viață în tabloul convențional : *„O dulce răcoreală adie împregiurul nostru și ne îmbată de plăcere, făcînd a crede că pe lîngă noi fîlfîie aripile nevăzute ale geniilor de noapte“* (*ibid.*, p. 72).

Ceea ce dorește foarte deseori să pună în lumină V. Alecsandri este felul fantastic în care îi apar peisagiile și aspectele generale ale naturii. Cuvintele „fantastic“, „fantasmă“ etc., revin necontenit în scrisul său. Umbrele nopții se zăresc ca *„fantasme din altă lume“*. În timpul călătoriei cu diligența *„tropotul cailor și sunetul zurgălăilor aveau ceva fantastic“*. Autorul are impresia că se găsește în *„împărăția fantasmelor“*. În timpul apusului *„natura-ntreagă se acopere cu o haină fantastică“*. Luna răspîndește asupra peisagiului *„un văl luminos și fantastic“*. Atrase de sunetul cornului, din care cîntă tovarășul de călătorie Angel, fetele doamnei Ashton apar *„întocmai ca fantasmele care ies din morminte în scena monăstirii din opera lui Meyerbeer, Robert Diavolul“*. Peștera Borsecului, cu *„sălbatica ei frumusețe“*, întruchipează *„un tablou fantastic ce te face să te crezi într-o altă lume“* etc. Această stilizare în fantastic a atîtora din înfățișările pe care le observă dovedește în ce măsură simțul de observație colaborează cu fantazia în descrierile lui Alecsandri. Va fi rolul unei generații mai noi de scriitori să ne prezinte, în opera de evocare a naturii, numai intuiții directe. Stilul descriptiv va face atunci un pas mai departe.

2 I. CODRU-DRĂGUŞANU

Importanta contribuţie literară a lui Ion Codru-Drăguşanu cuprinsă în *Pelerinul transilvan* rămăsese cu totul necunoscută, îngropată, precum era, în volumul apărut la Sibiu pe la mijlocul veacului trecut, cînd republicarea cărţii în versiunea modernizată a tipografului Constantin Onciu atrase atenţia cercurilor literare asupra uneia din lucrările *„cele mai interesante, mai bogate în idei, în fantazie, în puncte de vedere originale din cîte le are literatura noastră"*, după cum se exprimă N. Iorga în prefaţa care întovărăşeşte noua ediţie, inspirată întru totul de el. Dar chiar după republicarea *Pelerinului transilvan* la Vălenii de Munte, în 1910, renumele cărţii nu pătrunse în cercurile largi ale publicului, căruia îi rămîne încă s-o asimileze. Ion Codru-Drăguşanu a fost unul din românii cei mai umblaţi, în epoca premergătoare revoluţiei din 1848. Scrisorile adresate unui prieten şi care

alcătuiesc capitolele cărţii, datate din 1835—1844, povestesc întîmplările şi comunică impresiile unui tînăr ardelean, care pornind să-şi caute norocul în ţara românească, petrece cîtva timp la Cîmpulung, Călăraşi, Tîrgovişte şi Bucureşti, de unde porneşte în străinătate, în suita domnitorului. Drumurile lui nu mai contenesc de-atunci timp de vreo şapte ani de zile. Vizitează pe rînd Austria, Italia, Germania, Franţa şi Anglia. La Paris se desparte cu ceartă de protectorul său şi cîtăva vreme este nevoit să încerce o viaţă neatîrnată, cu mijloace puţine. Devine girantul unui cabinet de lectură la Paris, apoi învăţător la Puteaux. Se îmbarcă şi ajunge la Napoli, cu gîndul de a se înapoia acasă. Dar la Napoli se angajează ca secretarul, „curierul", unui rus bogat pe care îl întovărăşeşte la Petersburg, după ce trece prin Genova şi Frankfurt-pe-Main. Rămîne puţină vreme în capitala Rusiei, apoi întovărăşind pe un alt notabil rus ce se înapoiază în Apus, reapare în Elveţia, apoi din nou la Londra şi Paris. În timpul acesta, el transmite amicului său gîndurile şi impresiile cu care îl răsplăteşte neliniştea sa, ceea ce el numeşte *„dorul meu să colind lumea şi să-mi adun experienţă"* (*Călătoriile unui român ardelean sau Pelerinul transilvan*, 1910, p. 135).

Ion Codru-Drăguşanu este un om cultivat. Cînd pleacă de-acasă trecuse prin destulă şcoală, pentru a fi învăţat latineşte. Ştie destul de bine limba germană şi citise pe clasici. *„Încă de tînăr*, scrie el,

încă fraged, studiul, lectura și meditația în singurătate îmi fuseseră petrecerea obișnuită" (p. 3). Trecut în Muntenia, el se mulțumește însă cu servicii subalterne. La Călărașii-Vechi lucrează cu oamenii la cîmp. Dar pentru că mîna lui nu e deprinsă cu coasa, este ales econom. Prepară mămăliga de mei și aduce apa în burdufe cu o gloabă de cal. În răstimpuri cîntă oamenilor, ca un rapsod, „dezastrele lui Bunăparte" și le povestește întîmplările împăratului, așa cum le aflase de la căprarul Miclăuș „*care încă se lăuda a-i fi dat un pumn la Waterloo*". Mai tîrziu devine țîrcovnic, ca Filimon, și practicant la cancelaria administrativă din Călărași. Întovărășind pe boierul Sache la Tîrgoviște, unde îl surprinde faptul că „*sute de case* (sunt) *date, cu curți, cu grădini, în stăpînirea cucuvelelor*", începe a învăța limba franceză în biblioteca patronului său, care i se recunoaște bucuros învățăcel în ale limbii germane. Ajuns la București, „Babilonul României", se gîndește un moment să-și continue studiile și, după ce frecventează cîtva timp cursurile Colegiului național Sf. Sava, directorul Poenaru îl examinează și îl clasifică în a treia clasă de umanități. Insul, care se compară singur cu Gil Blas de Santillana al lui Lesage, nu era însă menit să-și croiască cu metodă un drum liniștit de viață. Patronul lui îl înfățișează lui vodă, cu destule cuvinte de bună recomandație pentru a fi primit în suita princiară, dar și cu adaosul că tînărul este un cinic (?). Diagnoza este primită cu satisfacție de

pacient, care întărește : „*Și, în adevăr, îs cinic cît se poate, numai studiul mă interesează*" (p. 21). Lăcomia cu care soarbe impresiile în tot timpul călătoriei sale, darul de a reține esențialul, pătrunderea psihologică, umorul său rezistent în fața tuturor încercărilor vieții fac din I. Codru-Drăgușanu o figură aproape unică în vremea sa și foarte atrăgătoare. Acest Gil Blas român, care are o structură intelectuală amintind luciditatea și ascuțimea lui Julien Sorel, nu poate fi comparat în epoca sa decît cel mult cu Nicolae Filimon. Este un Filimon ardelean, amator înaintea acestuia de călătorii și experiență umană, meloman romantic, urmărind pe-alocuri procesul de disoluție al vechii clase boierești, oferind cu generozitate prietenilor săi podoaba inteligenții și a veseliei lui. Îl cred mai cultivat decît Filimon. Satira lui nu e niciodată atît de încărcată. Preferă să surîdă, decît să pedepsească cu asprime. Sentimentele bune și curate, amintirea mișcată a patriei, iubirea lui Dumnezeu, îl stăpînesc tot timpul, dar filozofia lui mi se pare mai sceptică, așa cum este a tuturor oamenilor în formația cărora a intrat și componenta cosmopolită.

Darurile de scriitor, foarte remarcabile, ale lui Codru-Drăgușanu corespund caracterului și ideilor sale. Nici o urmă din retorica lui Filimon. Obiectul trăiește în sufletul lui Drăgușanu mai puternic decît înclinația lui de a-l cenzura. Scriitorul va fi deci un descriptiv, fără a dispune totuși de paleta vie a lui Alecsandri. Cînd părăsește Ardealul, el

mai privește o dată în urmă și vede cum *„soarele se apropia de apus și, cu razele oblice, aurea vîrful de granit prefăcut în shisturi sure prin intemperiile seculare și milenare în regiunile înalte. Din punctul unde mă aflam, stăpîneam cu vederea Gîrbova Veneției și Măgura Cocleana. Grînele verzi pe larga luncă a Oltului ondulau de lina boare a serii, ca apele unui lac întins. Parfumul de sulfină și mii de alte flori inunda aerul ca un balsam răspîndit de zefir“ (ibid.,* p. 2). Sunetul clopotelor de vecernie readuc pe cel ce se pregătea pentru o lungă rătăcire către sine însuși, în intimitatea sufletească unde află *„o uimire extraordinară“*, *„o restriște adîncă“*. Altădată descrie sentimentele orășanului în fața naturii, de care el știe cîtă nevoie are orînduirea urbană a vieții, și o dată cu aceasta evocă aurora, în rînduri care dacă cuprind și metafore convenționale ca, de pildă, *„carul de foc“* al soarelui și *„undele eterice“* ale văzduhului, conțin și notații mai autentice, cum ar fi acele despre *„mărgăritarele licărind în vîrful fiecărui firicel de iarbă“* sau despre *„lina mișcare și întăritoarea răcoare a aerului“*.

În genere însă Codru-Drăgușanu nu este, în felul romanticilor din descendența unui Rousseau și Chateaubriand, un adorator al naturii sălbatice, menită să repare pe om de ostenelile civilizației. Ceea ce caută el este mai degrabă sinteza „naturii“ și a „civilizației“, așa cum i se pare a o găsi pe coasta vestică a Pădurii Negre, la Baden-Baden (p. 80).

Cînd sinteza aceasta nu i se prezintă, ochiul i se oprește cu încîntare asupra marilor monumente, de pildă asupra Domului din Milano, care i se pare *„un munte de marmură albă... tăiat în rețea“* sau încă mai sugestiv : *„un sloi de gheață* (căutînd) *spre cer“*. Dar deși ochiul său nu este închis nici pentru natură, nici pentru artă, ceea ce îl interesează îndeosebi este „omul“ în nelimitata expansiune a varietăților lui naționale. Putem astfel spune că, dacă prin călătorul romantic Alecsandri s-a introdus în proza românească pitorescul exotic, prin pelerinul transilvan I. Codru-Drăgușanu domeniul nostru literar s-a îmbogățit cu exotismul moral.

Chiar din primul moment al trecerii lui în Muntenia, îl surprinde, spre deosebire de stările de acasă, o civilizație inferioară în latura confortului, cu bordeie *„lipite pe dinăuntru ca oala“*, dar și vioiciunea superioară a oamenilor vorbind așa de tare, *„ca și cînd dai cu biciul“* (p. 7). În București este oprit totuși de boierii care *„n-ar face un pas pe jos“* și de tot ce este oriental în atitudinea și deprinderile lor. La Viena îl izbesc *„oamenii supțirei, ca țîrii... dar și sprinteni, ca țînțarii“*. Prințul Metternich anunță că va veni să viziteze pe domnitor, și Drăgușanu îl așteaptă plin de curiozitate. Impresia excepțională pîndită cu emoție nu se constituie însă. Tînărul aghiotant notează cu spirit : *„M-am uitat lung la acest om mare, dar samănă cu toți nemții“*. La Milano, lungile lui haine

orientale și chelia din creștetul capului îl fac a fi luat drept preot. I se dă locul de frunte la masă și toată lumea îi spune „signor abbate". Impresiile se aglomerează la Paris. Totul îl încîntă : frumusețea monumentală a orașului, firea oamenilor, grația femeilor. Asistă la coborîrea sarcofagului lui Napoleon în cripta Domului Invalizilor. Ia parte și la balul Operei, dar după „cancanul" dansat tot timpul, „galopul" care se încinge către dimineață îi prilejuiește o viziune apocaliptică : *„La muzica asurzitoare, să fi văzut trei mii de dezmetici săltînd în fuga mare, în jurul orhestrei, ca niște demoni bătuți cu biciul și fripți cu smoală fiartă, mult peste o oară pînă la încheierea balului"* (p. 121).

De la scenele particulare și oamenii văzuți izolat, caracterizările autorului merg către firea și aspectul general al popoarelor. Cuvinte de o deosebită incisivitate găsește el despre francezi : *„Vița franco-galică constă, în genere, din un soi de oameni mărunței de stat, trunchioși, bruneți la față, expresivi în fizionomie, veseli în purtare, ageri în mișcări și în cuvînt, apoi de mirare îmbuibați de sumeție națională"* (p. 94). Ascultînd vorbind pe francezi, el surprinde caracterele graiului lor și ceea ce intră ca influență a culturii literare și retorice chiar în rostirea omului celui mai modest : *„Și bărbații, dar mai ales femeile franceze sînt foarte meștere în arta conversației, dar nici poate fi în lume limbă mai limbută ca acea franceză. Despre lucrurile cele mai copilărești poți să te exprimi cu grație, cu dulceață, cu exactitate și importanță, ca și cum ai trata despre soarta națiilor"* (p. 95). Limba englezilor îi place mai puțin, deși îi recunoaște calitatea conciziunii, cîștigată într-un lung trecut de comandă nautică. Ascultînd o reprezentație de operă la Covent-Garden [1], i se pare că graiul englezilor nu este făcut pentru a fi cîntat, căci, spune el : *„armonia cere vocale sonore, limpezi, nu înghițite și strănutate, ca în limba lor"* (p. 105). O vizită în City, cartierul bancar și comercial, îl pune în fața marii bogății a clasei burgheze și a virtuților cîștigate în practica profesiunilor negustorești. Caracterizarea strecoară în acompaniament ironia omului atașat idealurilor artistice și umaniste : *„Pe lîngă aceea că englezul are bani destui, apoi e și om de cuvînt și solid ca metalul ; te omoară cu exactitatea. El nu e speculant de nevoie, ca alte nații, ci speculant de condiție, și, așa, toate-i-s cu putință. El nu-și schimbă condiția, ci-i rămîne credincios pînă la moarte"* (p. 106). Alteori el procedează în comparația firii naționale a francezilor și englezilor, la adevărate generalizări de filozofia culturii : francezii îi amintesc pe vechii greci prin inconstanță frivolă, prin tendința spre revoluții, prin lux, spirit și gust ; în timp ce prin puterea lor de a fi organizat cultura generală a popoarelor, ei sînt romanii timpului

[1] Opera din Londra (n. ed.).

modern. Englezii, la rîndul lor, amintesc pe romani prin constanţă şi pe greci prin spiritul speculaţiei materiale.

Incontestabilul talent psihologic al lui Codru-Drăguşanu îl face a găsi pretutindeni epitetul moral exact şi formula concisă şi naturală, urcînd uneori pînă la largile vederi ale unui spirit foarte deschis, într-o vreme în care scriitorii dădeau operelor lor un rost practic şi o formă mai solemnă.

3 D. BOLINTINEANU

Călătoriile lui Dimitrie Bolintineanu, apărute în deceniul care urmează anului 1856 şi care conţin, în parte, roadele literare ale exilului la care îl sortise acţiunea sa în revoluţia de la 1848, nu au nici exuberanţa coloristică a lui Alecsandri, nici nu mărturisesc ceva ca penetraţia psihologică a lui Codru-Drăguşanu. Bolintineanu uită apoi adeseori că un jurnal de călătorie preţuieşte mai ales prin destăinuirea directă, prin impresia nemijlocită şi spontană, captată la izvorul însuşi al experienţelor trăite. În cursul călătoriilor sale, el se opreşte necontenit pentru a ne expune istoria locurilor pe care le străbate sau pentru a ne povesti legende în legătură cu ele. Călătorul acesta doreşte să ne instruiască, nu numai să ne comunice viziunile şi impresiile sale, ceea ce pentru un cititor de literatură este singurul lucru esenţial. Cît despre povestirile romantice, intercalate, după o modă a

timpului, în unele momente ale descrierii de călătorie, ele au la Alecsandri funcţiunea de a preciza sau adînci atmosfera locului în care amintirea lor se impune. Ce funcţiune poate avea însă istorisirea doctorului Franţ, care ucisese un rival de dragoste la Berlin, făcută unor oameni tremurînd de frig în barca de la Cladova ? Trebuie să îndepărtăm deci balastul digresiunii romantice sau istorice, sporit încă prin lungi citate erudite din călătorii apuseni, pentru a afla ce este viu în memorialele lui Bolintineanu. Un călător romantic va ieşi astfel la iveală, introducînd în proza noastră noi provizii de pitoresc, culese din izvorul exotic desfundat mai înainte de Chateaubriand şi Volney.

Bolintineanu călătoreşte în Balcani, trece prin Bosfor şi Dardanele, vede Arhipelagul, se opreşte mai multă vreme în Palestina şi Egipt. Revine apoi la românii din Macedonia şi trece pe coastele Asiei Mici. Umblînd prin atîtea locuri fecunde şi însorite, el nu devine niciodată un pictor al colorii şi al luminii, aşa cum lucrul îi izbutise atît de bine lui Alecsandri. În insula Samos, în faţa munţilor Caramaniei, la ieşirea din Iaffa, descrierea sa rămâne destul de palidă. Căci *„marea lină şi lucioasă ca o oglindă, surfasa de azur a undei, clima (!) senină, verzile dealuri, aleile răpitoare“* nu sînt notaţiile unui peisagist înzestrat. Este foarte caracteristic faptul că panoramei unice a Bosforului, călătorul nostru îi acordă abia două rînduri : *„Noaptea se întindea asupra saraiurilor misterioase, pierdute prin arborii grădinelor desfătătoare ale Bosforului“* (*Călătorii*, ed. P. V. Haneş, I, p. 87). Abia dacă viziunea insulelor Prinkipos palpită cu mai multă sensibilitate în ritmul celor trei complemente finale : *„Insulele Principilor, semănate în faţa mării, păreau că înoată sub cununele lor de scîntei, în apă, în umbră şi în tăcere“*.

Dar cu aceasta atingem coloarea cea mai autentică de pe paleta puţin variată a lui Bolintineanu. Călătorul care nu este un talent solar, cum a fost caracterizat odată Alecsandri, vibrează mai viu la aspectele misterioase sau deznădăjduite, la spectacolele dezolării şi ale morţii, în care constituţia lui afectivă găseşte locul capabil să-l adăpostească. Bolintineanu a notat astfel de mai multe ori caracterul funebru, vasta ruină a fostei împărăţii turceşti : *„Ciudat neam, neamul turcesc ! tot în Turcia pare în ruină : oameni şi lucruri“*. Cînd ajunge la Cianac-Alesi, pe coasta Asiei Mici, musulmanii adunaţi la cafeneaua de pe malul mării îi dau impresia unei adunări de morţi : *„Aci aflarăm o mulţime de turci, cu chipuri galbene şi posomorîte. Ei nici se mişcară, nici ridicară ochii să ne vadă, precum fac alţii la venirea unor călători. I-ar fi luat cineva, văzîndu-i, pentru o adunare de morţi în mijlocul mormintelor, precum se zice în baladele fantastice ale Occidentului. După ce ne aşezarăm pe o bancă şi trecură trei minute, ei ne salutară unul după altul, puind mîna la cap“* (*op. cit.*, I, p. 94). Pitorescul funebru, afinitatea pentru

mormînt îi apare lui Bolintineanu pînă departe în Palestina, unde în drumul Iordanului, el notează : *„Din cînd în cînd vedeam, pe marginile drumului, ridicîndu-se din morminte, cîte o ființă omenească, cîte un beduin, jumătate gol, cu chipuri palide, zbîrcite și sinistre pe cari rătăcea un zîmbet amar ce făcea și mai sinistră fizionomia lor. Aceste fantasme întindeau o mînă neagră, ce ai fi crezut transparinte, să primească bacșișul, pe cînd cu cealaltă mînă ținea o pușcă“* (*ibid.*, p. 179).

Cînd trece de la oameni la peisagii, tablourile sale se compun din aceleași valori. Peisagiul Iordanului, cu stîncile goale și arse de soare, are o vegetație atît de ezitantă în creșterea ei chinuită, încît *„iarba și arborii parcă se cred că se umilesc de a crește“*. Pictorul depune atunci penelul și poetul liric intervine pentru a-și spune adînca lui posomoreală : *„Pretutindeni prada, dezolația ne aduc aminte de răutatea omului din toate locurile, din toate timpurile ! Oare cartea trecuului, scrisă cu lacrime de sînge, nu vădește că viitorul nu va fi mai ferice ? Tristă și dureroasă cugetare ! Cît de mult trebuie să sufere omul cel bun la această gîndire !... Prezentul se amestecă încă și mărturisește că nu este speranță pentru visele cele dulci ale inimilor nobile și generoase. Amar acelora ce în zborul imaginației lor și-au format o patrie, o societate ideală și frumoasă ca sufletul lor ! Vine o zi cînd tot ce este verde, tot ce este tînăr în inimă îmbătrînește și se usucă“* (*ibid.*, p. 180). În latura intervenției lirice în peisaj obține Bolintineanu unele din accentele cele mai energice ale *Călătoriilor*. Astfel, cînd ajunge pe coastele Mării Moarte, pana sa găsește o hiperbolă sublimă : *„...Natura aici se pare atîta de degradată, încît ți se pare că distrugerea generală a lumii a început aici ! Sufletul călătorului se despoaie de tinerețe, de iluzii și într-un minut îmbătrînește“* (p. 191). Plutind pe Nil el are o viziune fantomatică : *„O aură lină și plăcută răcorea aerul, malurile Nilului, ce de la un timp începuseră a pierde mai mult cununa lor de verdeață, înotau acum în valuri de umbră și de lumină, în tăcere și în intristare, pale și albe cu satele, cu arborii de curmali, mai rari pe aici. Unele din sate, mai depărtate, apăreau și se pierdeau în fundul umbrei și al deșertului. Departe, printre raze, printre umbrele serii, printre valurile mării de nisip cu mulțime de fețe, văzurăm piramidele“* (*op. cit.*, p. 249). Tabloul este obținut de un penel delicat, care știe să evoce fundurile estompate. Cadența lui armonioasă se desfășoară în simetrii duale : aura este „lină și plăcută“ ; malurile înotau în valuri de „umbră și lumină“, dar și în „tăcere și întristare“, fiind „pale și albe“, cu ale lor „sate și curmali“ etc. Va trebui să-l așteptăm pe Odobescu pentru a regăsi, după Bolintineanu, numărul și cadența oratorică în descrierea peisagiului.

IV PROZATORII „JUNIMEI“

1 TITU MAIORESCU

Însemnătatea contribuției lui Titu Maiorescu în ordinea artei literare nu este cu nimic mai prejos de aceea pe care el a obținut-o în atîtea alte domenii ale culturii naționale. Sînt cîteva orientări stilistice care devin imposibile îndată ce, după 1867, Maiorescu publică primele sale studii critice. Este adevărat că aceste studii privesc în primul rînd poezia lirică, înjosită în mai multe opere contimporane și a cărei îndrumare i se părea criticului mai urgentă. Cercetătorul de azi este totuși bucuros să afle, în primul volum al *Criticelor*, unele reflecții asupra prozei literare, analoage pînă la un punct acelora pe care Maiorescu le consacra liricii timpului său. Nu ne gîndim atît la considerațiile închinate prozei în *Direcția nouă*, care se mențin în generalități și se opresc, cu unele probleme de limbă, în vestibulul creației literare. Mai mult oferă Maiorescu în *Beția de cuvinte*, unde ne este indicat cu

toată siguranța neajunsul pe care unii din scriitorii timpului, moștenindu-l de la retorismul înaintaș, îl perpetuau în ignorarea noilor cerințe ale momentului. *Beția de cuvinte* este forma epigonică și degenerată a retoricii. Ocupîndu-se astfel de elucubrațiile stilistice ale unui Pantazi Ghica [1], Maiorescu are ocazia să noteze : *„În fantazia d-sale cea înväpăiată adjectivele înoată cu grămada, și d-sa pescuiește cînd pe unul, cînd pe altul și-l aruncă fără alegere în brațele vreunui substantiv. Folosul acestei procedări literare este că poți petrece timpul cu variații asupra aceleiași teme, cu combinări și permutări în marginea numărului de cuvinte date. Înțelesul rămîne același și uneori fraza cîștigă“* (*Beția de cuvinte*, 1873, *Critice*, I, p. 235). Procedeul semnalat este renumita „amplificare“, punctul principal în tehnica stilistică a retoricei. Altădată, mai tîrziu, cînd în *Oratori, retori și limbuți* (1902), criticul caracterizează pe unul din vorbitorii vremii, el își dă bine seama că are de-a face cu o prelungire degenerată a retoricei clasice : *„Giorgio Brătianu își ținea discursurile după regulele lui Quintilian cu* exordium, narratio propositio, probatio,

[1] Frate mai mic al lui Ion Ghica, participant la evenimentele anului 1848, cînd a fost secretarul lui N. Bălcescu. Ulterior s-a dedicat gazetăriei. Unicul său roman, *Un boem român* (1860), inspirat după un celebru model francez, nu a izbutit să-l impună ca scriitor. Scrisul său a fost grevat de prolixitate jurnalistică. A trăit între anii 1831—1882 (n. ed.).

refutatio, peroratio, *și la glasul său puternic se adăoga o frazeologie bogată și cea mai solemnă gesticulare, parcă ar fi rostit o predică de pe amvon“* (*Critice*, III, p. 189). În locul acestor manevre oratorice Maiorescu ar fi preferat „exactitatea și sinceritatea discursului“ (*ibid.*, p. 191).

Aceste ieșiri critice, oarecum întîmplătoare, definesc bine rolul lui Maiorescu în dezvoltarea prozei literare. Prin el și după el retorismul pașoptist devine o categorie stilistică imposibilă. În răsturnarea de criterii pe care Maiorescu o provoacă se îngroapă reputația literară a lui Heliade. Dar pentru a ne spune tot gîndul nostru, Maiorescu nu este, judecat după toată arta lui literară, atît de opus spiritului retoricei clasice. Scriitorul sobru și demn, care a fost și unul din cei mai însemnați vorbitori ai timpului său, nu se ridică atît împotriva retoricei, cît împotriva degenerării ei caricaturale, făcută din ostentație și intemperanță verbală. În articolul citat, el se arată plin de admirație pentru figura etică și estetică a oratorului antic, pe care îl definește împreună cu Cicero : *„vir bonus dicendi peritus“* [1]. Astfel, unele din procedeele clasice ale retoricei, și, în primul rînd, amplificarea observată în forma ei coruptă la un Pantazi Ghica, apare cu măiestrie sub pana sa. Iată, de pildă, în *Progresul adevărului* (1883), amplificarea despre caracterele vorbei pronunțate în contrast cu vorba

[1] „Bărbat virtuos care știe să vorbească“ — cuvinte atribuite lui Cato cel bătrîn, nu lui Cicero (n. ed.).

scrisă : *„Scriem, pentru a ne răspîndi gîndirea mai departe decît o duce vorba. Vorba nu poate trăi mult nici în timp, nici în spațiu. Rostită acum, ea amuțește apoi ; auzită aici, ea se pierde acolo. Uneori o prinde cel ce o aude și își aduce aminte de ea, o poartă chiar din loc în loc. Dar tot nu mai este vorba dintîi : aducerea aminte e necredincioasă ; vorba purtată de altul nu e gîndul vorbitorului, ci graiul purtătorului. De aceea sunetul trecător caută a se transforma în literă statornică...“* (*Critice*, II, p. 245.) Construcția acestui pasaj este tipic retorică, cu dezvoltările, cu periodizarea ei în termeni duali și contrastanți. Exemplul nu este unic. În același articol, aflăm și o altă dezvoltare retorică, susținută de comparații și înnobilată de un patos sever. Este momentul în care, urmărind chipul în care se răspîndește o idee nouă și fecundă, Maiorescu ajunge a evoca stadiul în care gînditorul, întrecînd primele deziluzii, se pregătește pentru noi avînturi : *„...durerea dă acum sufletului său ultima consecrațiune și o adîncime pînă atunci necunoscută. Din ea trebuie să adune puteri nouă și un nou sprijin întru îndeplinirea menirii sale. Cu îndoită concentrare își reîncepe lucrarea, și resignațiunea, ce de-acum înainte apare fără voie în toate manifestările sale, le dă un farmec surprinzător. În curînd felurite alte idei vin în ajutorul concepțiunii primitive, dar nu mai năvălesc acum ca ploaia zgomotoasă de vară, ci se așează lin ca fulgii de zăpadă peste lucrarea sa, o acopăr, o ocrotesc și îi dau o*

nouă înrodire. A venit iarna vieții sale sufletești, timp de amorțire în aparență, dar în realitate timp de neobosită pregătire pentru renașterea primăverii“ (*ibid.*, pp. 252—253). Pasajul intervine într-un studiu a cărei temă este „evoluțiunea psihologică în judecățile literare“. După cum se poate însă lesne constata, tema nu este tratată cu uscăciune științifică, ci în maniera somptuoasă și patetică a retoricei, dar cu măsură și cu demnitate.

În atelierul oratoriei găsește Maiorescu mijloacele sale stilistice de căpetenie. Desigur, Maiorescu nu este un scriitor cu imaginația vie, cu paleta încărcată de coloare, deși pe-alocuri, după cum vom vedea îndată, comparațiile și metaforele joacă un oarecare rol în scrisul său. Farmecul literar al operelor lui Maiorescu provine din scurtimea sugestivă, din pregnanța formulărilor sale. Maiorescu este în proza românească descoperitorul conciziunii lapidare. Scriitorul trecuse prin buna școală a literaturii și limbii latine, în care va lăuda mai tîrziu *„brevietatea lapidară, vigoarea și energia stilului“* cioplit parcă în granit (*Critice*, I. p. 282). Caracterul sentențios al prozei maioresciene este incontestabil. Expunerea sa se oprește din cînd în cînd pentru a lua forma maximei și apoftegmei. Dar maxime, sentințe, apoftegme nu sînt oare manifestări ale stilului oratoric, momente de concentrare și tensiune ale debitului retoric ? Azvîrlă o sentință un orator de pe tribună în momentul culminant al expune-

rii sale și pronunță o apoftegmă un bărbat de stat sau un general în clipa supremă și reprezentativă a însărcinărilor sale publice. Maxima este, la rîndul ei, un fruct al conversației între oameni spirituali și comunicativi. Istoricește vorbind, maxima ca gen literar nu este oare, prin moraliștii francezi, un produs al culturii mondene în Franța vechiului regim, al incomparabilei arte de a conversa, care a înflorit în secolul al XVII-lea și al XVIII-lea francez?[1] Apoftegma, sentința, maxima țintesc către efect; ele nu doresc numai să comunice, dar să convingă și să seducă, și dovedesc prin această finalitate a lor netăgăduita lor origine retorică.

Nenumărate sînt sentințele lapidare în scrisul lui Maiorescu. Astfel, vorbind despre lingușirea

[1] Într-un studiu asupra lui la Rochefoucauld, regretatul Paul Zarifopol a pus bine în lumină relația în care stă maxima cu stilul vorbit și cu elocvența: *„Izolată ca zicătoare, sau presărată ca ornament instructiv în discurs sau în conversație, maxima este, mi se pare, un product evident și natural al stilului vorbit. Și este de înțeles că această formă literară a trebuit să piardă tot mai mult din funcțiunea ei estetică, în măsura în care gustul se închina din ce în ce mai puțin acelui stil. În general se poate zice, cred, că stilul nostru modern este mai mult determinat de meditație, de cugetarea solitară și cît mai personală decît de comunicare și transmitere, în scurt de așa-numita elocvență, în înțelesul ei cel mai larg. Estetica noastră se orientează după impresia intimă, după intuiția primă și individuală, nu după formularea logică, discursivă și socială“* (*Pentru arta literară*, 1934, p. 239).

care înconjoară adeseori operele cele mai mediocre, Maiorescu își concentrează în formulă izbitoare cugetarea sa: *„Corul de apologiști în cantitatea lui stă în proporție inversă cu valoarea dinlăuntru a obiectului lăudat, și soarta prea blîndă, fiindcă a rezervat nulităților disprețul uitării în viitor, le mîngîie cu parfumul ieftin al lingușirilor majorității contemporane“* (*op. cit.*, I, p. 140). Lucrarea intelectuală este legată cu mari amărăciuni pentru autorul ei: *„...nu fără lupte grele poți rupe roadele din pomul cunoștinței, și îndărătul fiecărui adevăr, la care ai ajuns, lași o iluzie pierdută“* (I, p. 141). Cine are vocațiune? *„Acela are vocațiune, care în momentul lucrării se uită pe sine“* (III, p. 246). În ce constă obstacolul care se opune răspîndirii adevărului?... *„Adevărata lui piedică nu era ignoranța, ci ignorarea“* (II, p. 253). Care este caracteristica psihologică a tînărului? *„Omul tînăr nu este, ci devine; numai despre omul bătrîn se poate întrucîtva zice că este, fiindcă a fost și s-a dovedit“* (II, p. 271). Și în același sens: *„Tinerețea e totdeauna o enigmă, vîrsta matură e dezlegarea enigmei“* (II, p. 273). O mare bogăție de maxime se găsește în studiul despre *Oratori, retori și limbuți*: *„Oratorul vorbește pentru a spune ceva, retorul pentru a se auzi vorbind, limbutul pentru a vorbi“* (III, p. 203). Și în varietatea aceleiași idei: *„Pe orator îl stăpînește scopul, pe retor deșertăciunea, pe guraliv mîncărimea de limbă. De aceea oratorul poate avea va-*

loare permanentă, retorul numai una trecătoare, limbutul nici una" (III, p. 204). Maiorescu a publicat, sub titlul *Aforisme*, o serie de formulări din aceeași categorie, așchii sărite din cioplirea blocului mai mare. Un editor ar putea spori șirul acestor aforisme, cu tot ce le poate adăuga din abundență articolele critice și filozofice.

Am amintit mai sus comparațiile și imaginile care apar pe alocuri sub condeiul lui Maiorescu. Ele nu se ivesc însă, ca să spunem așa, cu o finalitate proprie, adică pentru plăcerea scriitorului de a zugrăvi prin cuvinte și de a evoca realitatea sensibilă. Imaginile maioresciene au totdeauna o funcțiune practică și retorică ; ele sînt mijloace în serviciul lucrării de comunicare a ideilor. Ele intervin în anumite momente caracteristice ale vorbirii, pentru a sprijini pe cale intuitivă raționamentul și pentru a smulge și aprobarea acelora, pe care expunerea abstractă de pînă atunci nu i-ar fi convins încă. Astfel, cînd scriitorul vrea să ne descrie retragerea în sine însuși a gînditorului care a cunoscut primele decepții legate de soarta operei sale printre oameni, o imagine vine să întărească observația sa : „*Nu cu pînzele desfășurate îi plutește vasul spre marea senină, ci pe o luntre de scăpare reintră dinaintea furtunii în vechiul port al meditațiunilor singuratice*" (II, p. 252). Pentru a face mai ușor înțeleasă ideea despre „îngustimea" conștiinței omenești, o imagine care variază renumitul

mit platonician al peșterii vine să-și ofere serviciile : „*sufletul omului seamănă unei imense colecții, cu mii și mii de felurite obiecte, ascunsă într-o peșteră întunecoasă, în care n-ai putea pătrunde cu altă lumină decît cu un mic felinar blindat, al cărui focar strîmt ar arunca un mănunchi subțire de raze asupra cel mult șapte obiecte deodată*" (II, p. 264). Îngustimea conștiinței este pricina faptului că mulți oameni de cultură nu ajung niciodată să se exprime deplin. Observația aceasta este oare lipsită de limpezime ? O comparație o va lămuri numaidecît : „*Un izvor adînc este ascuns în fiecare om de cultură, însă, precum izvorul s-a format picătură cu picătură de la momentul nașterii, tot așa nu clocotește la lumina zilei decît picătură cu picătură pînă în momentul morții, și cei mai mulți din noi ajung chiar la ultima clipă a existenței lor fără să-și fi putut spune ultimul cuvînt*" (II, p. 267). Gîndul despre nevoia disciplinei intelectuale, a sistematizării ideilor, găsește această imagine sensibilizatoare : „*O mie de boabe stau împrăștiate în diferite locuri, tu îți pierzi vremea ca să le cauți una cîte una ; dar dacă au fost prinse de un fir comun, cu o singură apucătură a mînei stăpînești totalitatea șiragului*" (II, p. 273).

În planul imaginației maioresciene, trebuiesc amintite și acele cîteva portrete în care trăsătura fizică sprijină caracterizarea morală. Iată-l pe Leon Negruzzi : „*înalt la statură, lat la față și la*

piept, cu umbletul balansat ca al marinarilor, cu gestul larg și cu rîsul zgomotos al temperamentului sanguinic, era mai întîi de toate un om bun la inimă, milos, cinstit și vesel pînă la ușurință" (III, p. 144). Portretul lui Giorgio Brătianu, personaj politic uitat astăzi, este prezentat în stilizare comică : „*Mic de statură... îmbrăcat pururea în negru, și cu părul negru, și cu niște ochi tot negri, a căror lumină sclipea neliniștit ca flacăra bătută de vînt, Giorgio Brătianu își ținea discursurile după regulele lui Quintilian* [1]*... Avînd obiceiul de a trage tabac, avea și batiste mari de mătase roșie, și cînd își desfășura un asemenea drapel în mijlocul discursului, era lucru știut că de-acum avea să reînceapă vorbirea cu puteri împrospătate*" (III, p. 189). Iată-l pe Nicolae Blaremberg [2] : „*Înalt la trup, cu spinarea încovoiată, cu hainele prea largi ale omului prea subțire, cu părul răsfirat în puține șuvițe, cu ochii în fundul capului, cu o barbă rară care încadra neregulat o față îngălbenită, Nicolae Blaremberg în relațiile sale cu colegii din Cameră se arăta mai întîi de toate de o politeță exagerată — în limbagiul său franțuzit, el ar fi numit-o* obsequioasă — *și sub ea se ascundea permanenta iritare a unei ambiții nemărginite și ura împotriva tuturor oamenilor politici, care se ridicase deasupra lui*" (III, p. 191). Portretele care apar în introducerile *Discursurilor parlamentare*, acela al lui Lascăr Catargi [1] (IV, p. 59), al lui G. Panu [2] (V. p. 85 urm.), în cea mai mare parte acela al lui Dimitrie Ghika (V, p. 2 urm.), sînt constituite mai degrabă din trăsături morale și au în genere vigoarea stilului său sentențios și lapidar.

[1] Renumit orator roman (42—120), care a scris un tratat de retorică stabilind principii care au funcționat multă vreme ca legi ale artei de a vorbi în public (n. ed.).

[2] Politician, fost ministru și gazetar (1837—1896) (n. ed.).

Oricît ar fi funcționat pe-alocuri fantazia lui Maiorescu, darurile lui scriitoricești trebuiesc căutate cu precădere pe alte tărîmuri decît ale imaginii. Una din uneltele artistice pe care le-a mînuit mai bine Maiorescu și aceea care i-a asigurat mai multe succese este, fără îndoială, ironia lui. Să spunem îndată că ironia maioresciană este altceva decît amarnicul sarcasm al lui Heliade, altceva decît umorul mai degrabă blînd al lui C. Negruzzi și Ion Ghica. Rîsul lui Maiorescu este tăios, dar

[1] *Catargiu, Lascăr* (1823—1899) — politician conservator, participant la complotul care a dus la răsturnarea lui Alex. I. Cuza, apoi de mai multe ori ministru și prim-ministru, adept al orientării spre puterile Europei Centrale (n. ed.).

[2] *Panu, Gheorghe* (1848—1910) — om politic și gazetar, s-a remarcat prin campanii de presă acerbe împotriva monarhiei și a politicianismului ce făcea ravagii în epocă. Fiind într-o vreme membru al cercului „Junimea", a scris două volume de amintiri despre activitatea acestuia, fără a izbuti însă să păstreze obiectivitatea necesară în zugrăvirea oamenilor pe care îi cunoscuse (n. ed.).

demn. Este reacția unui om care privește de sus pe adversari, înveselindu-se pe seama lor, dar fără să depășească vreodată nivelul acelei urbanități în care se ghicește preocuparea omului de a se respecta mai întîi pe sine. Cum procedează ironia maioresciană? Speculînd mai întîi comicul reducerii la absurd, ca atunci cînd în *Poezia română* transformă în proză unele din versurile contemporanilor săi, pentru a evidenția mai bine absurditatea hilariantă a imaginilor cuprinse în ele. O astfel de transformare prozaică pune în evidență imagini ca, de pildă, aceea care vorbește despre „*o buză pe care joacă coruri de nimfe*" sau „*inimi înfocate, legate de un imn cu stîlpări de nemurire*", de care au rîs atîta contimporanii. Alteori, ironia maioresciană procedează prin micșorare, prin bagatelizare. Criticul observă în proza unui gazetar accente amintind pe ale revoluționarilor teroriști de odinioară. „*Radicalii teroriști din Franța*, continuă el, *își executau dorințele lor prin sînge, și în contra lor a trebuit să opereze ghilotina ; radicalii noștri de astăzi își arată dorințele dumnealor prin cerneală și în contra lor e destul să opereze o foaie de hîrtie sugătoare*" (III, p. 48). Alteori întîmpinăm simularea tonului grav și pedant sub care se dezvăluie curînd rîsul celui ce se înveselește pe seama adversarului. „*Să nu surîdă nimeni, cetindu-le*" își încheia un redactor al foii *Adunarea națională* considerațiile extravagante. „*Acesta trece peste glumă ; onorabilă Adunare națională !* exclamă Maiorescu în gravul stil al perorației. *Surîsul cel puțin trebuie să ne fie iertat ! Căci una din însușirile cele mai fericite ale neamului omenesc, și care formează un mijloc de apărare în contra multelor greutăți ale vieții sociale și literare, sînt tocmai acele mișcări jumătate trupești, jumătate sufletești, care încep cu simplul surîs și se termină cu izbucnirea de veselie, ce din recunoștință pentru vioiciunea geniului antic ne-am dedat a o numi un rîs homeric*" (I, p. 129). De fapt, veselia maioresciană nu urcă niciodată pînă la acest nivel al exuberanței. Ea opune mai degrabă măsura ei exceselor de atîtea feluri ale contimporanilor.

2 M. EMINESCU

Poetul Eminescu a pus în umbră pe prozator. *Făt-Frumos din lacrimă, Sărmanul Dionis, Cezara, Geniu pustiu* au fost de cele mai multe ori citite cu interesul de a se vedea cum unele din motivele sau mijloacele lirismului eminescian se prepară sau se regăsesc în ele, cu interesul adică pe care l-am încerca pătrunzînd în laboratorul unui alhimist. Miracolul eminescian putea fi contemplat aici în schița lui premergătoare și în mecanismul lui demontat. Proza lui Eminescu merită însă a fi citită pentru ea însăși. Cîteva din frumusețile cele mai de seamă ale artei românești de-a povesti au căzut din condeiul poetului. Valori noi își află aci începutul drumului lor prin lume.

Eminescu este un povestitor fantastic, căruia i se impune nu observarea realității, ci recompunerea ei vizionară, grea de semnificații adînci.

Nimeni înaintea lui Eminescu și nimeni după el n-a reușit mai bine în acea pictură fantastică a realității, care amintește arta unui William Blake. Iată un apus de soare : „*Departe, munții cu fruntea încununată de codri, cu poalele pierdute în văi cu izvoare albe. Nouri mari, rotunzi și plini pare-că de vijelie, treceau pe cerul adînc-albastru ; prin ei munții ridicau adîncuri și coaste-n risipă, stanuri negre și trunchete despicau pe ici, pe colo negurile, și un brad se înălța singur și detunat pe-un vîrf de munte în fața soarelui ce apunea. Cînd soarele intră în nouri, ei părură roșii și vineți, tiviți cu aur ce lumina dinapoia lor. Îngropau în grămezi de arcuri înalte, de spelunci adînci, suite una peste alta, lumina cerescului împărat, și numai din cînd în cînd, sfîșiindu-se, se revărsau prin negrele lor ruine lacuri de purpură*" (*Sărmanul Dionis*, în *Scrieri literare*, ed. D. Murărașu, p. 50). Caracterul fantastic și vizionar al acestei descripții provine din abundența ei fastuoasă, din arhitectonica ei barocă, din coloarea revărsată peste ea cu profuziune, din simbolurile care îi dau adîncimea unei vieți morale. Alteori elementul acustic se asociază viziunii, ca în această descriere de furtună : „*Cerul încărunți de nouri, vîntul începu a geme rece și a scutura casa cea mică în toate încheieturile căpriorilor ei. Șerpi roșii rupeau trăsnind poala neagră a norilor, apele păreau că latră, numai tunetul cînta adînc ca un prooroc al pierzării*" (*Făt-Frumos din*

lacrimă, ibid., p. 11). Scriitorul nu mai are nevoie să adauge descrierii, așa cum făcea Alecsandri, comentarul său moral. Semnificația spirituală a tabloului se desprinde din simbolismul lui. Un puternic elan dinamic însuflețește apoi viziunea. Verbele ocupă un mare loc în aceste descrieri. Totul ne este prezentat în mișcare. Nourii sînt evocați trecînd pe cerul albastru. Munții ridică adîncuri ca într-o catastrofă seismică. Vîntul scutură casa. Fulgerele rup poala norilor etc. Dinamismul tabloului adîncește viața lui morală. S-ar spune că natura întreagă este văzută de Eminescu ca o ființă însuflețită de o putere demonică, înzestrată cu o viață lăuntrică plină de tragism. Pe Alecsandri îl interesa suprafața pitorească a lucrurilor ; pe Eminescu, adîncimea lor morală, expresiunea lor.

Observația este adevărată și pentru portretele eminesciene. Iată-l pe acela al lui Dionis : *„Fața era de acea dulceață vînătă, albă ca și marmura în umbră, cam trasă fără a fi uscată, și ochii tăiați în forma migdalei erau de acea intensivă voluptate, pe care o are catifeaua neagră“* (*ibid.*, p. 35). Și mai departe : *„Ridicîndu-și căciula cea mițoasă, vedem o frunte atît de netedă, albă, corect boltită, care coincide pe deplin cu fața într-adevăr plăcută a tînărului meu. Părul numai cam prea lung, curgea în vițe pînă pe spate, dar uscăciunea neagră și sălbatecă a părului contrasta plăcut cu fața fină, dulce și copilărească a băietanului“* (*ibid.*, p. 36).

Pictorul expresiunii coboară în adîncimile psihologice ale eroului său unde găsește aplecarea spre voluptatea intensă unită cu inocența copilărească. Vrednic a fi reținut este apoi portretul romantic al lui Toma Nour în *Geniu pustiu*, adevărat „demon“ eminescian, personagiu comun liricei și povestirilor poetului.[1] În aceste pagini, pe care Eminescu însuși nu le-a încredințat niciodată tiparului, nu întîmpinăm comparații deopotrivă cu acele care alcătuiesc farmecul portretului lui Dionis, energia caracterizării este prezentă însă și aci : *„Era frumos, d-o frumusețe demonică. Asupra feței sale palide, musculoase, expresive, se ridica o frunte senină și rece ca cugetarea unui filozof. Iar asupra frunței se zburlea cu o genialitate sălbatecă părul său negru-strălucit ce cădea pe niște umeri compacți și bine făcuți. Ochii săi mari căprii ardeau ca un foc negru sub niște mari sprîncene stufoase și îmbinate, iar buzele strîns lipite, vinete, erau de o asprime rară“* (*ibid.*, pp. 140—141). Toate liniile acestui tablou au o convergență lăuntrică. Unirea lor reface un caracter și o pasiune.

Pictorul vieții morale găsește unul din mijloacele sale cele mai potrivite în întrebuințarea pe care o dă epitetului. Epitetele eminesciene apar mai întotdeauna în grupe de trei și într-un amestec caracteristic al epitetului sensibil cu cel moral, ca și

[1] Asupra „demonului eminescian“, v. lucrarea mea *Poezia lui Eminescu*, 1930, cap. I, apoi acela consacrat *Luceafărului*.

cum ele ar aparţine de drept aceluiaşi plan. Ni se vorbeşte astfel de o *„evlavioasă, gheboasă, fantastică arătare“* (p. 45). „Ghebos“ şi, la rigoare, „fantastic“, sînt însă trăsături văzute ; în timp ce „evlavios“ este obiectul unei intuiţii spirituale. Diferenţa de planuri nu-l împiedică însă pe Eminescu să asocieze aceşti termeni. Este o particularitate a stilului său prin care nuanţa morală se introduce şi în pictura lucrurilor văzute sau auzite. Exemplele epitetului trial sînt nenumărate în proza lui Eminescu. Iată cîteva din ele : *„...o rugăciune divină, adîncă, tremurătoare“* (p. 47), *„...ochii ei... se îndreptară spre el, adînci, miloşi, plutitori“* (p. 75), *„...ochii... mai dulci, mai întunecoşi, mai demonici“* (p. 102), *„...fantasmă palidă, sceptică, lungă“* (p. 162), *„...un cioclu arunca încet, nepăsător, melancolic bulgării de pămînt“* (p. 167), *„...glasul ei dulce şi moale şi încet“* (p. 148), *„...un valţ turbat, înamorat şi trist“* (p. 178), *„...frumos ca o femeie blondă, palidă, interesantă“* (p. 219) etc.

Tot ca un mijloc al interiorizării tablourilor şi descrierilor apar în proza lui Eminescu comparaţiile morale, adică acele care ilustrează şi întăresc o trăsătură văzută, printr-una spirituală. Astfel, în *Făt-Frumos din lacrimă*, eroul împreună cu fata răpită *„fugeau prin noaptea pustie şi rece ca două visuri dragi“* (p. 15). Altădată *„luna palidă trecea printre nouri suri ca o faţă limpede prin mijlocul unor vise turburi şi seci“* (p. 22). Un colţ de stîncă ivit deodată în calea fugarilor le apare *„sur, drept,*

neclintit, un uriaş împietrit ca spaima“ (p. 22). Astfel, prin derogare de la funcţiunea mai generală a comparaţiei, care este aceea de a sensibiliza spiritualul, comparaţia lui Eminescu spiritualizează sensibilul, în acord cu întreaga tendinţă a artei lui scriitoriceşti. Cînd n-avem de a face cu comparaţii morale, Eminescu ne oferă unele dintr-o categorie care, departe de a spori gradul de sensibilitate a viziunilor sale, le împuţinează mai degrabă consistenţa lor materială, promovîndu-le către fantomatic şi diafanitate, ca atunci cînd ne vorbeşte despre *„haina ei albă şi lungă* (care) *părea un nour de raze şi umbre“* (p. 9), despre *„o faţă mai albă ca argintul crinului“* (p. 4), despre *„anii vieţii lui... ca o frunză pe apă“* (p. 37), despre *„degetele ei ca din ceară albă“* (p. 9) etc. Aci este locul să amintim profuziunea colorilor morţii, a „vînătului“ şi „argintului“, care se amestecă în descrierile lui Eminescu cu o insistenţă de-a dreptul obsesivă. Astfel, în timp ce norii sînt mai totdeauna vineţi, lumina lunii este argintie. Vinete sînt însă şi stelele : *„vînăta stea a dimineţii“* (p. 41). Un personagiu este întrevăzut în *„semi-întunericul vînăt al odăii“* (p. 111). Unui altuia i se observă *„buzele strîns lipite, vinete“* (p. 139). Un altul sărută *„ochii cei de foc vînăt ai icoanei“* (p. 150). Altă dată ni se vorbeşte despre *„capul vînăt al acelui amic nefericit“* (p. 155), despre *„paloarea sa mai adîncă, vînătă“* (p. 167), despre *„ochii stinşi de vreme* (ce) *păreau că lucesc ca două flori vinete“*

(p. 173), despre chipul unui mort peste care *„curgea spuma cea vînătă a morții“* (p. 204), despre *„pielea cea vînătă de pe fața bătrînului“* (p. 206), despre *„o vînătă și lucie țeavă de pușcă“* (p. 220) etc., etc. Mai deasă este notația argintului : *„nourul de argint“* (p. 47), *„sticlele ferestrei străluceau ca argintul în alba lumină a lunii“* (p. 48), munții își aprind *„jăratecul de argint al frunților lor“* (p. 50), rătăcind în timpul nopții, Dan privește *„curțile albe ca argintul“* (p. 56), luna apare *„ca un scut de argint“* (p. 57), *„albă, ca argintul noaptea, trecea Maria...“* (p. 66), rîul se limpezește sub soare *„de poți număra în fundu-i toate argintăriile lui“* (p. 66), izvoarele șerpuiesc *„cu argintul lor fluid“* (p. 104), un tufiș nins pare în mijlocul nopții *„o fantasmă de argint pe un cîmp de argint“* (p. 173), un crin este *„strălucit ca argintul“* (p. 177) etc., etc. Totul este astfel văzut sub colorile morții sau în strălucire spectrală.

Dar în timp ce scade consistența materială a aspectelor văzute, crește expresia stărilor de intensitate și adîncime morală. Împrejurarea poate fi observată în chiar vocabularul scriitorului, care face un uz neîngrădit de termenii „adînc, adîncime, intensiv“, apăruți cu această mare frecvență mai întîi în paginile lui. În *Făt-Frumos din lacrimă* ... *„împărăteasa atinse cu buza ei seacă lacrima cea rece și o supse în adîncul sufletului său“* (p. 5). Tot acolo... *„în piepturile păstorilor încolțea un dor adînc, mai întunecos, mai mare — dorul voiniciei“* (p. 6). Altă dată ni se vorbește despre *„ochi de o adîncime nespusă“* (p. 40). Maestrul Ruben îl întreabă pe Dionis : *„Crezi că te-aș fi ales de discipolul meu, de nu te știam vrednic și adînc ?“* (p. 54). Maestrul revelă învățăcelului : *„sufletul tău nemuritor, nesfîrșit în adîncimea lui“* (p. 54). Într-un rînd se face observația : *„Cînd națiunea e-n întuneric, ea doarme în adîncimile geniului și a puterilor sale neștiute“* (p. 143). Observînd fizionomiile, scriitorul observă : *„fața sa devenea din ce în ce mai profundă și mai expresivă“* (p. 144) sau *„o gîndire adîncă părea că o coprinsese“* (p. 156). Ea ascultă *„o rugăciune divină, adîncă, tremurătoare“* (p. 148) etc., etc. Adîncimea este — ca să spunem așa — calitatea afectului eminescian, intensitatea este cantitatea lui. Eminescu este pictorul stărilor răscolitoare, intensive : *„Ochii tăiați în forma migdalei erau de acea intensivă voluptate“* (p. 35), observă scriitorul vorbind despre Dionis. Și mai departe : *„Ochii lui cei moi și străluciți se pierdură în acea intensivă visătorie care stă cîteodată atît de bine băieților“* (p. 36). Altă dată auzim exclamația : *„Cîtă intensivă, dureroasă, fără de nume fericire într-o oară de amor !“* (p. 73). Despre Cezara ni se spune : *„ea iar se lăsă amorului ei cu marea, iar surîdea în fața valurilor cu acea intensivă și dulce voluptate“* (p. 131). Nimeni nu s-a oprit în aceeași măsură ca Eminescu pentru a evoca exacerbația voluptății. Scena în care Cezara îl privește, din ascun-

zișul ei, pe Ieronim, aceea a primei lor îmbrățișări sînt, printre altele, de un aprig erotism. De asemeni, în evocarea eroilor săi, pictorul caracterelor și al stărilor de adîncime n-a uitat niciodată să sublinieze în ei structura robustă și aptă pentru voluptate.

Privind lumea, mai cu seamă sub aspectul expresiei ei morale, și pe oameni, în stratul stărilor lor de adîncime și intensitate, Eminescu nu putea fi un pictor al realității. Ceea ce realismul a pierdut în el, a cîștigat însă fantazia avîntată, meșteră a zugrăvi ficțiunea eterocosmică, peisagiul transcendent. Evocarea lunii în *Sărmanul Dionis*, insula lui Euthanasius în *Cezara* sînt printre cele mai de seamă și, în tot cazul, primele viziuni paradisiace ale literaturii noastre. [1] Artist neasemănat este apoi Eminescu în zugrăvirea vastelor perspective panoramice, a lucrurilor văzute de departe și de sus. Iată peisagiul lunar, creat de fantazia lui Dionis : *„Înzestrat de o închipuire uriașească, el a pus doi sori și trei luni în albastra adîncime a cerului și, dintr-un șir de munți, a zidit demonicul său palat. Colonade, stînci sure, streșine, un codru antic ce vine în nouri. Scări înalte coborau printre coaste prăbușite, printre bucăți de pădure ponorîte în fundul rîpelor, pînă într-o vale întinsă tăiată de un fluviu măreț, care părea a-și purta insulele sale ca pe niște corăbii acoperite*

[1] V. și observațiile d-lui Mircea Eliade, în ***Insula lui Euthanasius***, în ***Revista Fundațiilor***, **1 iulie 1939.**

de dumbrave. Oglinzile lucii a valurilor lui răsfrîng în adînc icoanele stelelor, încît uitîndu-te în el, pari a te uita în cer“ (ibid., p. 65). Pasagiul continuă în fastuoasă stilizare de basm, cu flori care cîntă, cu frunze îngreuiate de gîndaci ca pietre prețioase, cu pînze de paianjen sclipind ca o punte de diamante azvîrlite peste ape etc. Prin astfel de stilizări, fantasticul popular trece în literatura cultă, într-un moment în care nici un scriitor nu se gîndise încă a-l pune la contribuție.

Legătura care unește pe scriitorii „Junimei“ provine nu numai din barajul pe care ei îl opun retorismului mai vechi, dar și din contactul pe care îl stabilesc cu viața, cu limba și cu inspirația populară. Necesitatea acestui contact, afirmată în principiu de Titu Maiorescu, este ilustrată de fiecare din scriitorii „Junimei“, cu diferențe apreciabile. Poate că nu există alt mijloc mai bun de a învedera aceste diferențe, decît înfățișarea modului în care ei tratează materia obștească a unui basm popular. Iată-l, de pildă, pe Eminescu scriind *Făt-Frumos din tei*. Peste materia comună și cîteva detalii stilistice ale povestirii, păstrate din arsenalul povestitorului popular, cum sînt de pildă frazele stereotipe revenind ori de cîte ori anumite situații analogice se refac, elementele artistice ale povestirii se dilată și cresc mult peste nivelul obicinuit poporului. Intensitatea fastuoasă a colorii deosebește basmul lui Eminescu de modelul lui popular în măsura care separă un banchet princiar de un

simplu ospăț țărănesc. Dar există în stilizarea eminesciană a basmului nu numai mai mult aur și argint, mai multe pietre prețioase, nu numai o intensificare a ornamentului fabulos, dar și o atitudine descriptivă, atentă la nuanțele aparenței și ale expresiunii, prin care simțim lămurit că poetul a părăsit terenul propriu-zis al artei populare. Cînd, de pildă, Eminescu descrie, la curtea împăratului, sala *„înaltă, susținută de stîlpi și de arcuri, toate de aur, iar în mijlocul ei stătea o mîndră masă, acoperită cu alb, talgerele toate săpate din cîte un singur mărgăritar mare“* (p. 7), înțelegem că poetul a dezvoltat linia populară, dar nu s-a abătut de pe direcția ei. Cînd însă Eminescu ne arată, vorbind despre fata babei, *„hainele ei umede de ploaie* (care) *se lipise de membrele dulci și rotunde“* sau cînd notează : *„mergeau așa de iute, încît i se părea că pustiul și valurile mării fug, iar ei stau pe loc“*, sîntem tot atît de conștienți că ne găsim în fața unei atitudini scriitoricești care, prin preocuparea ei de a nota senzația exactă, părăsește de fapt sfera mijloacelor artistice populare.

Caracterizarea mijloacelor lui Eminescu n-ar fi cît de cît completă, dacă n-am vorbi și despre ironia lui romantică, adică acea aplecare de a lua în rîs lucrurile sau gîndurile în fața cărora se oprește mai întîi cu gravitate : un joc obicinuit al Demiurgului romantic, care manifestă cu această atitudine libertatea lui neîngrădită, puterea lui suverană în acțiunea de a crea și de a distruge. Pentru

ilustrarea ironiei romantice a lui Eminescu, exemplele cele mai bune sînt de căutat în acele pagini ale *Sărmanului Dionis*, unde după adîncile reflecții inițiale asupra idealității spațiului și timpului, urmează două pagini în stil realist, cu descrierea noroioaselor străzi ale orașului, întretăiate de accentele de ironie menite să umilească adîncile gînduri de mai înainte : *„existența ideală a acestor reflecțiuni avea de izvor de emanațiune un cap cu plete de o sălbăticită neregularitate, înfundat într-o căciulă de miel“* (p. 34). Ploaia care cădea cu abundență inundă literalmente pe metafizician : *„Umbra eroului nostru dispărea prin șiroaiele ploii, care deteră capului său aspectul unui berbece plouat și te mirai ce mai rezistă torentelor de ploaie — hainele lui ude — sau metafizica“*. Alte umbre umane trec prin tabloul neguros, femei cu fața acoperită *„asemenea zeilor întunecați din epopeile nordice“* sau bețivi — și deodată fantasticul irumpe cu violență — care *„își făceau de vorbă cu pereții și cu vîntul“* (p. 35) etc. Astfel de accente alcătuiesc în *Sărmanul Dionis*, în *La aniversară*, în *Archaeus* elementul de contrast și de echilibru, în lipsa cărora comparația ar suferi de acea supratensiune, de acea exaltare a tonului de care alte pagini ale lui Eminescu, paginile *Cezarei* de pildă, nu sînt nicidecum scutite.

3 I. CREANGĂ

Cititorul lui Creangă este mai întîi izbit de mulțimea mijloacelor tipice ale prozei sale. O mare parte din energia expresivă a graiului nostru a fost pusă la contribuție în paginile *Amintirilor*, ale *Poveștilor*, ale *Anecdotelor*. Imaginile, metaforele, comparațiile lui Creangă sînt proverbe sau ziceri tipice ale poporului, expresii scoase din marele rezervoriu al limbii. S-au întocmit glosare ale lui Creangă. S-ar putea alcătui și bogatul inventar al zicerilor sale tipice, cu indicația izvorului lor folcloric și al ariei lor de răspîndire, o lucrare prin care ne-am putea da mai exact seama de partea poporului nostru care vorbește prin Creangă, atunci cînd sub pana sa apar expresiile : „*înaintat la învățătură pînă la genunchiul broaștei; s-a dus unde i-a fost scris; tot îs mai aproape dinții decît părinții; îi plin de noroc ca broasca de păr; biserica-i în inima omului; ce ți-i scris în*

frunte ți-i pus; ne-am pus bine-rău gura la cale; las-o moartă în păpușoi; tot pățitu-i priceput; mă lăsă cu pielea goală în baltă; milă mi-e de tine, dar de mine mi se rupe inima; mi-am ținut cuvîntul de joi pînă mai de-apoi; a fi prieten unghie și carne; a da cinstea pe rușine și pacea pe gîlceavă; ne era a învăța cum nu-i e cînelui a linge sare; na-ți-o bună, că ți-am frînt-o; ne ducem dracului pomană; a prins pe Dumnezeu de-un picior; o noapte nu-i legată de gard; lucrul ieșea gîrlă din mînile lor; mi-a trecut ciolan prin ciolan (de oboseală)" etc., etc. Cu toate acestea, cine ar vedea în paginile lui Creangă o simplă culegere folclorică sau un medium întîmplător, prin care se rostește fantazia lingvistică a poporului, ar comite una din cele mai grave erori ale judecății literare. Zicerile tipice sînt în Creangă mijloacele unui artist individual. Prin ele ne vorbește un om al poporului, dar nu un exemplar impersonal și anonim. Mulțimea expresiilor tipice în scrisul lui Creangă zugrăvește o natură rustică și jovială, un stilist abundent, folosind formele oralității. Interesul estetic al cazului lui Creangă este că în el colectivitatea populară a devenit artistul individual încîntat să plutească pe marile ape ale graiului obștesc. Buna dispoziție cu care folosește, într-o proporție voit exagerată, zicerile comune oamenilor săi din Humulești și de aiurea, dovedește că pentru el limba, cu nesecatele ei posibilități de coloare și umor, a încetat de a mai fi o funcțiune spontană și

inconștientă, pentru a deveni un mijloc reflectat în serviciul unor scopuri artistice. Ceea ce observatorului superficial îi apare ca folclor, este de fapt creație artistică, grefată pe o înzestrare individuală, jovialitate și vervă.

Problema stilistică pe care o impune proza lui Creangă constă din izolarea mijloacelor ei individuale, mai ușor de trecut cu vederea la el, tocmai din pricina numeroaselor elemente generale pe care le folosește. Care sînt aceste mijloace? Toate decurg din însușirea precumpănitoare a artei sale orale, făcută mai mult pentru a fi ascultată, decît absorbită cu ochii în paginile unei cărți. Pentru a ilustra oralitatea artei lui Creangă, analizei i se impun mai întîi formele graiului viu: *„Ș-apoi dă, Doamne, bine; și vorba ceea; hăt bine; ei, ei, ce-i de făcut?; scurt și cuprinzător; haidem; de voie, de nevoie; pace bună!“* etc., apoi numeroasele onomatopei: *„hîrști; hai, hai! hai, hai!; zvrr, huștiuluc!; foflenchiu; popîc; zbr; durai-vurai; teleap-teleap; horp“* etc., rimele și asonanțele streourate în expunere, foarte numeroase în povestea lui *Harap Alb*: *„toate-mi mergeau după plac, fără leac de supărare; nu-i după cum gîndește omul, ci-i după cum vrea Domnul; cînd sînt zile și noroc, treci prin apă și prin foc; vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primar cu Chiorîlă, nepot de soră lui Pîndilă, din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă; ori din tîrg de la Să-l-cați, megieș cu Căutați și de urmă nu-i mai dați; parcă-i un boț-Chilimboț-boțit, în frunte cu un ochi, numai să nu-i fie de deochi!; taie de unde vrea și cît îi place, tu te uiți și n-ai ce face; feciori de ghindă, fătați în tindă; ce-i păți, cu mine nu-i împărți; omul are un dar și un amar; și unde prisosește darul, nu se mai bagă în seamă amarul; nici la stat, nici la purtat“*[1]. Prin astfel de mijloace, Creangă restituie povestirea funcțiunei ei estetice primitive, care este de a se adresa nu unor cititori, ci unui auditor, capabil a fi cucerit prin toate elementele de sugestie ale graiului viu, cu tot ce poate transmite acesta peste înțelesul abstract al lucrurilor comunicate.

Orală este la Creangă și plăcerea pentru cuvinte, înșirate uneori în lungi enumerări fără alt scop, decît acel artistic al defilării lor cu atîtea fizionomii variate. Iată descrierea casei lui Pavăl Ciubotarul: *„Pavăl era holtei și casa lui destul de încăpătoare; lăiți și paturi de jur împrejur; lîngă sobă, altul; și toate erau prinse. Iară gazda, robotind zi și noapte, se proslăvea pe cuptor, între șanuri, calupuri, astrăgaciu, bedreag, dichiciu și alte custuri tăioase, mușcheà, piedecă, hască și clin, ace, sule, clește, pilă, ciocan, ghinț, piele, ață, hîrbul cu călacan, clei și tot ce trebuie unui ciubo-*

[1] Asupra oralității lui Creangă s-au oprit mai toți criticii care au scris despre arta lui, Boutière, Călinescu și acum, în urmă, cu excelente observații asupra rolului intonației în formulele povestitorului, d-l Vladimir Streinu, în *Revista Fundațiilor*, septembrie-noiembrie 1938.

tar" (*Amintiri*, în *Opere complete*, ed. „Cartea românească", 1938, p. 59). Iată și pe jupîn Ștrul din Tîrgul Neamțului, „*negustor de băcan, iruri, ghi-leală, sulimineală, boia de păr, chiclazuri, piatră vînătă, piatra sulimanului sau piatră bună pentru făcut alifie de obraz, salcie, fumuri și alte otrăvuri*" (*Moș Nichifor Coțcariul, ibid.*, p. 102). Dar aceste acumulări verbale nu amintesc oare pe acele atît de frecvente ale lui Rabelais, care descrie de pildă costumul călugărilor din mînăstirea Thélème: „*Au dessus de la chemise vestoient la belle vasquine, de quelques beau camelot de soye. Sus icelle vestoient la verdugale, de tafetas blanc, rouge, tanné, gris etc., au dessus, la cotte de tafetas d'argent fait à broderie de fin or, et à l'aigueille entortillé, ou, scelon que bon leur sembloient, et correspondent à la disposition de l'air, de satin, damas, velours orangé, tanné, verd, cendré, bleu, jaune clair, rouge cramoysi, blanc, drap d'or, toille d'argent, de canetille, de brodure, selon les festes*"[1] etc. (*Gargantua*, I, 56, ed. Garnier, vol. I, p. 147).

[1] „Peste cămașă îmbrăcau un pieptar-gorset din vreun atlaz de alageă. Pe deasupra își puneau turnelul de lăv-dan alb, roșu, tutuniu, sein ș.c.l., ce-l acopereau cu o fustă de zarpă cu ceaprazuri de aur scump și împletite cu iglița, sau, după cum aveau chef și corespundea cu vremea, de adamască, suvai, catifea nărămzie, cafenie, labanie, cenușie, mehùt, șofranie, schirlată, cîrmizie, albă, de seresir, camobas argintiu, baibafir ori cusută-n gher-ghef, după sărbătoarea ce-o prăzmuiau" (trad. Romulus Vulpescu, Ed. pt. lit. univ., Buc., 1962, p. 262) (n. ed.).

Rabelais este, de altfel, scriitorul străin asemănă-tor mai mult cu Creangă, nu numai prin fabulația enormă, care face din Oșlobanu, din Gerilă, din Pasări-Lăți-Lungilă tipuri înrudite cu Gargantua și Pantagruel, nu numai prin instinctivitatea acestor personagii, nu numai prin umorul abundent, dar și prin oralitatea stilului, care îl determină și pe el, pe Rabelais, să folosească larg zicerile tipice ale poporului, să cultive onomatopeia și asonanța și să se lase în voia unor adevărate orgii de cu-vinte[1].

[1] Apropierea de Rabelais s-a impus de mai multe ori criticii și ea ar putea alcătui obiectul unui interesant stu-diu de afinități literare, menit să lumineze mai adînc structura artistică a lui Creangă. Astfel, realismul vigu-ros al povestitorului moldovean, în pasaje ca acela con-sacrat chipului în care seminariștii studiau la Folticeni, i se pare d-lui Jean Boutière (*La viet et l'oeuvre de Creangă*, Paris, 1930, p. 197, 213) că „*amintește în mod singular pe acela al lui Rabelais*". Altă dată, criticul fran-cez remarcă „*verva uneori prolixă și cam groasă, dar atît de adevărată, care te face în chip irezistibil a te gîndi la verva lui Rabelais*". În lucrarea sa de sinteză, d-l Bazil Munteanu (*Panorama de la littérature roumaine contem-poraine*, Paris, 1938, p. 68) caracterizează drept „panta-grueleștí", figurile mitologice din *Harap Alb*. În fine, în biografia sa recentă, d-l G. Călinescu (*Viața lui Ion Creangă*, București, 1938, p. 341 urm.) atribuie lui Creangă „*un procedeu tipic autorilor cărturărești ca Rabelais, și în linia lui ca Sterne și Anatole France, și anume para-lela continuă, dusă pînă la beție, între actualitate și ex-periența acumulată*" prin intermediul citatului, pe care

Orală este, în sfîrșit, frumoasa cadență, mai puțin observată, a perioadei crengiste, în care scriitorul ne oferă unul din exemplele cele mai interesante ale artei sale rafinate. Aceste perioade se pot descompune în unități ritmice mai lungi sau mai scurte, a căror alternanță alcătuiește un tablou plin de o armonie opulentă și variată. Iată analiza ritmică a unor astfel de perioade, în care membre ale perioadei de 8—12 (15) silabe alternează cu membre de 5 (2) — 7 silabe :

8 silabe „Dragu-mi era satul nostru
11 cu Ozana cea frumos curgătoare
8 și limpede ca cristalul,
12 în care se oglindește cu mihnire
6 Cetatea Neamțului,
5 de-atîtea veacuri !
9 Dragi-mi erau tata și mama,
7 frații și surorile,
7 și băieții satului,
11 tovarășii mei din copilărie,
12 cu cari în zilele geroase de iarnă,
11 mă desfătam pe ghiață și la săniuș ;
3 iar vara
11 în zilele frumoase de sărbători

Creangă îl deține, de altfel, nu din știința cărților, ci din tradiția orală. Greu se poate face totuși o apropiere a zicerilor tipice în Creangă cu citatele umaniste, destinate la Montaigne, de pildă, să sprijine reflecția scriitorului prin mărturii antice sau cu persiflarea citatului umanist în Rabelais. Niciodată nu apare la Creangă ceva apropiat de satira rabelaisiană a erudiției.

6 silabe cîntînd și chiuind,
15 cutrieram dumbrăvile și luncile umbroase,
7 prundul cu știoalnele,
8 țarinile cu holdele,
6 cîmpul cu florile
6 și mîndrele dealuri,
10 de după care-mi zîmbeau zorile,
12 în zburdalnica vîrstă a tinereții."

*

6 „Nu știu alții cum sînt,
2 dar eu,
12 cînd mă gîndesc la locul nașterii mele,
12 la stîlpul hornului unde lega mama
10 o șfară cu motocei la capăt,
12 de crăpau mițele jucîndu-se cu ei,
10 la prichiciul vetrei cel humuit
11 de care mă țineam cînd începusem
6 a merge copăcel,
11 la cuptorul pe care mă ascundeam,
12 cînd ne jucam noi, băieții, de-a mijoarca
10 și la alte jocuri și jucării
13 pline de hazul și farmecul copilăresc,
9 parcă-mi saltă și-acum inima
5 de bucurie."

Aceste ample structuri sonore se pot, așadar, cu ușurință desface în grupuri de silabe, relativ regulate atît prin numărul lor, cît și prin alternanța accentelor. Unele din unitățile ritmice analizate mai sus sînt versuri fără cusur. Urechea le ascultă cu încîntare, chiar cînd ochiul le citește. O deosebită atenție acordă Creangă și sfîrșitului ritmat al frazelor (clausulelor), din care spicuim în *Amintiri* :

„în zburdalnica vîrstă a tinereţii“ (p. 77), *„parcă-mi saltă şi-acum inima de bucurie“* (p. 35), *„şi pe băţ îşi descarcă mînia în toată puterea cuvîntului“* (p. 37), *„pînă ce nu ne zgîriau şi ne stupeau, ca pe noi“* (p. 37), *„cu un car încărcat cu lodbe de fag“* (p. 59), *„cumplit meşteşug de tîmpenie, Doamne fereşte“* (p. 61), *„c-o sărutare plină de foc“* (p. 67) etc.

Artistul se vădeşte în Creangă nu numai prin puternicul lui simţ muzical care îl făcea să-şi citească tare frazele, ca Flaubert altă dată, pentru a le proba în ritmul şi sonoritatea lor, dar şi prin puterea vie cu care îşi reprezintă scenele văzute. Darurile muzicale ale lui Creangă, de la oralitatea lui bogată în inflexiuni pînă la armonia perioadelor sale, a fost de altfel observată mai tîrziu, ca un efect al transformării conceptului poeziei, centrat acum mai cu seamă în jurul valorilor acustice ale cuvîntului. Primii comentatori ai lui Creangă au fost atenţi mai mult la puterea lui de a-şi reprezenta vizual oamenii şi lucrurile observate altă dată, încît într-una din cele mai vechi caracterizări ale povestitorului, N. Iorga (*Pagini de critică din tinereţe*, p. 181) scrie : *„...ca şi poporul, călăuza şi inspiratorul lui unic, el are puţine idei abstracte în minte : icoanele, senzaţiile predomină. Memoria lui e o memorie de ordine senzaţională ; el vede admirabil ; faptele care trec pe dinaintea ochilor lui glumeţi îşi pun adînc pecetea în masa creierilor lui, scăldaţi de un sînge îmbelşugat în globule, şi urma lăsată nu se mai şterge niciodată. În orice moment, Creangă poate dispune de dînsa ; ea, senzaţia, i se prezintă înainte cu bogăţia ei de culori şi lămurirea de contururi, gata să ieie trup sub condei.“*

Adevărul este însă că Ion Creangă nu este un descriptiv colorat, în felul lui Alecsandri. Peisagiul este ca şi inexistent în paginile lui. Abia dacă putem spicui în notaţiile *Amintirilor* viziunea Cetăţii Neamţului *„îngrădită cu pustiu, acoperită cu fulger“* (p. 55), sau aceea a munţilor nemţeni, sfîrşind în alegorie : *„urieşii munţi, cu vîrfurile ascunse în nouri, de unde purced izvoarele şi se revarsă pîraele cu răpejune, şoptind tainic în mersul lor neîncetat, şi ducînd poate cu sine multe, multe patimi şi ahturi omeneşti, să le înece în Dunărea măreaţă“* (p. 81). Astfel de popasuri contemplative sînt însă rare în opera lui Creangă. Mai des se opreşte el pentru a zugrăvi pe omul fizic, pe Davidică, de pildă, flăcăul de munte al cărui portret însumat din comparaţii şi epitete generale rămîne totuşi în amintire, cu a lui *„barbă în furculiţă şi favorite frumoase ; cu pletele creţe şi negre ca pana corbului ; cu fruntea lată şi senină, cu sprincenile tufoase ; cu ochii mari, negri ca murele şi scînteitori ca fulgerul ; cu obrajii rumeni ca doi bujori ; nalt la stat, lat în spete, subţire la mijloc, mlădios ca un mesteacăn, uşor ca o căprioară şi ruşinos ca o fată mare“* (p. 61). Epitetul lui Creangă va fi totdeauna general şi valoarea picturilor lui nu trebuie căutată în vrăjirea aspectelor strict indivi-

duale ale lucrurilor și oamenilor, cît în evocarea scenelor de mișcare, în care fraza musculoasă, bogată în verbe, operează adevărate minuni. În această privință, se pot alege în *Amintiri* sau în *Povești* descrieri dintre cele mai vii, fie că evocă jocul copilului călare pe bățul său „*pe care aleargă cu voie bună, și-l bate cu biciul, și-l strunește cu tot dinadinsul, și răcnește la el din toată inima, de-ți iè auzul; și de cade jos, crede că l-a trîntit calul, și pe băț își descarcă mînia în toată puterea cuvîntului...*“ (pp. 36—37); fie că învie scena de o mare intensitate dinamică a fugăririi copilului de către mătușa Mărioara, pasaj în care elipsa pe-alocuri a predicatului nu slăbește cu nimic caracterul foarte activ al descrierii: „*și nebuna de mătușa Mărioara, după mine; și eu fuga iepurește prin cînepă și ea pe urma mea, pînă la gardul din fundul grădinii, pe care neavînd vreme să-l sar, o cotigeam înapoi, iar prin cînepă, fugînd tot iepurește, și ea după mine pînă-n dreptul ocolului, pe unde-mi era iar greu de sărit; pe de laturi iar gard; și hîrsita de mătușă nu mă slăbea din fugă nici în ruptul capului! Cît pe ce să puie mîna pe mine. Și eu fuga, și ea fuga, și eu fuga, și ea fuga*“ etc. (pp. 42—43); fie că în *Harap Alb* evocă pe Gerilă și întreaga înconjurime la apropierea lui, cu o mare putere de diferențiere a unor verbe apropiate ca înțeles: „*Nu era chip să te apropii de dînsul, că așa tremura de tare de parcă-l zghihuia dracul. Și dacă ar fi tremurat numai el, ce ți-ar fi fost? Dar toată suflarea și făptura de prin prejur îi țineau hangul; vîntul gemea ca un nebun, copacii din pădure se văicăreau, pietrele țipau, vreascurile țiuiau și chiar lemnele de pe foc pocneau de ger. Iară veverițele, găvozdite una peste alta în scorburi de copaci, suflau în unghii și plîngeau în pumni blăstămîndu-și ceasul în care s-au născut*“ (p. 230). În aceeași linie plină de viață și de mișcare stă scena încăierării între Pavel și Ion și atîtea altele din *Amintiri* sau din *Povești*, rămase în memorie cu pecetea lucrurilor trăite.

Unic prin geniul lui oral, Creangă apare, prin neasămănata lui putere de a evoca viața, un scriitor din linia realismului lui Negruzzi, rămînînd un reprezentant tipic al „Junimii“, prin acea vigoare a conștiinței artistice care îl unește așa de strîns cu Maiorescu și cu Eminescu, bucuroși din primul moment a fi ghicit în el o conștiință înrudită.

4 I. SLAVICI

Ion Slavici introduce oralitatea populară în scrierile sale înaintea lui Creangă. În *Popa Tanda*, care apare în 1874, prin urmare cu un an mai înainte de *Soacra cu trei nurori*, prima povestire a lui Creangă, și cu șapte ani mai devreme decît *Amintirile* aceluiași, întîmpinăm formele orale și zicerile tipice care alcătuiesc pecetea stilistică a povestitorului moldovean : *„Pe părintele Trandafir să-l țină Dumnezeu ! Este om bun ; a învățat multă carte și cîntă mai frumos decît chiar și răpostul tatăl său, Dumnezeu să-l ierte ! și totdeauna vorbește drept și cumpănit ca și cînd ar citi din carte... Mult s-a ostenit părintele Trandafir în tinerețea lui. Școlile cele mari nu se fac numai iac-așa, mergînd și venind. Omul sărac și mai are, și mai rabdă... Minunat om ar fi părintele Trandafir, dacă nu l-ar strica un lucru. Este cam greu la vorbă, cam aspru la judecată : prea de-a dreptul, prea verde-fățiș"*

(*Nuvele*, vol. I, ed. a VII-a, 1938, pp. 7—8). Pentru desăvîrșita stăpînire a acestei unelte stilistice îi lipsește însă lui Slavici jovialitatea și verva lui Creangă. El întrebuințează de altfel oralitatea populară nu ca un mijloc permanent al manifestării sale, ci ca un instrument în vederea picturii mediului rural. Astfel, chiar în cuprinsul nuvelei *Popa Tanda*, cînd, după ce evocase împrejurările din Săraceni, ajunge să împingă în primul plan al povestirii pe preotul însuși, istorisirea continuă din punctul acestuia de vedere și cu mijloacele stilistice ale unei adevărate predice preoțești : „Sfînta Scriptură *ne învață, că întocmai precum plugarul trăiește din rodul muncii sale, și păstorul sufletesc, care slujește altarului din slujba sa, de pe altar să trăiască. Și părintele Trandafir și într-asta era credincios către sfînta învățătură ; el totdeauna a lucrat numai pentru povățuirea sufletească a poporenilor săi, așteptînd ca aceștia, drept răsplată, să se îngrijească de traiul lui zilnic"* etc. (*ibid.*, p. 17). Este în această variere a tonului o dovadă de plasticitate pe care trebuie să i-o recunoaștem cu toată hotărîrea lui Slavici.

Ceea ce apare nou și fără asemănare în epoca începuturilor lui este analiza psihologică pe care Slavici o practică într-un limbaj abstract : *„Ca îndeobște oamenii, părintele Trandafir niciodată nu și-a dat seamă despre cele ce făcea. Era preot și era bucuros. Îi plăcea să cînte, să citească* Evanghelia, *să învețe creștinii, să mîngîie și să dea ajutor*

sufletesc celor rătăciți. Mai departe nu se gîndea. De s-ar fi întrebat cîndva dacă cuprinde el și înalta sfințenie, tainicul înțeles al chemării sale, ar fi rîs poate în tăcere de toate acele, pe care omul numai în momentele grele le pricepe" etc. (*ibid.*, p. 16). Rareori se ridică Slavici peste cenușiul acestui limbaj : „a da ajutor sufletesc celor rătăciți... tainicul înțeles al chemării... momentele grele" și atîtea alte expresii din aceeași categorie uzată, cîte se pot spicui în paginile sale. Dar cu aceste mijloace sărace izbutește Slavici să dea personagiilor lui o viață interioară, surprinsă într-o adîncime care nu-l ispitise niciodată pe Creangă. Povestitorul vede oamenii lui dinlăuntru, în sentimentele sau în crizele lor morale, ba chiar în procesele lor intelectuale, ca în cazul neuitatului Budulea, care descopere înțelesul, mecanismul și foloasele scrisului și ale cititului : *„Budulea asculta cu mare băgare de seamă, deși nu înțelegea nimic. Dar, după ce s-a văzut singur, el a luat plumbul și a început să învețe a-și scrie numele. L-a scris o dată, l-a scris de două, de zece, cu atît mai bine înțelegea că se poate să înțeleagă și altul ceea ce scrie, pentru că de cîte ori suna într-un fel el scria aceeași slovă. El a luat apoi caietul lui Huțu și cu mare părere de bine a văzut că slovele pe care le-a scris sînt și în caiet. Acu parcă înțelegea că este cu putință ca unul să citească ceea ce au scris alții, fiindcă toți cărturarii scriu într-un fel. Dar tocmai pentru aceea iar îl cuprinse amețeala. Această înțelegere între un număr nesfîrșit de oameni îi părea un lucru mai presus de închipuirea omenească. Era dar cu putință ca ceea ce a scris unul acum o sută de ani, alții să citească astăzi ? La asta nu s-a gîndit niciodată. Era cu putință ca doi oameni care nu se pot înțelege prin grai viu, să se înțeleagă în scris, și dacă ungurul ori neamțul nu știe românește, el nu are decît să scrie, pentru ca să-l înțeleagă ce vrea să zică ?"* (*Ibid.*, pp. 117—118.)

Cînd însă moralistul și logicianul privește la spectacolul lumii externe, pana sa devine mai puțin ingenioasă. Descrieri ca acelea care aștern notații, precum : *„nu e însă negură ; cerul e senin ; vîntul se mișcă leneș în răcoarea dimineții"* (p. 49), nu sînt ale unei imaginații înzestrate. Scriitorul reintră, așadar, în sine și mișcarea aceasta este atribuită personagiilor lui, pentru că scriitorul o trăise adeseori el însuși : *„Luna plină grăbea repede spre un nour rătăcit ; el o urma cu privirea, iară cînd luna nu se mai văzu decît în marginile argintate ale nourului, el închise ochii, ca mai bine să vadă icoanele ce se dezveleau din sufletul său, părîndu-i ca niște vedenii fără de trup, care se leagănă în văzduh"*. La drept vorbind însă nu icoane se năzare ochiului său lăuntric, ci șirul gîndurilor prinse în latura lor lipsită de amintirea sensibilă : *„Așa se năștea un gînd pe altul în sufletul lui ; intra tot mai adînc în această lume, pînă nici nu mai știa dacă se află aici ori colo* (*ibid.*, p. 55).

Imaginația lingvistică a lui Slavici este deopotrivă cu fantazia lui vizuală. Puține cuvinte îi stau la dispoziție, cu toate împrumuturile pe care se întîmplă a le face zicerilor populare. În genere el evită însă cuvîntul particular. Nici provizia de termeni ai regiunii în care copilărise și din care păstra atîtea amintiri, nici îndeletnicirile oamenilor de pe-acolo nu îmbogățesc vocabularul lui. Claritatea fiind ținta pe care o urmărește mai adesea, Slavici va întrebuința de preferință cuvîntul general, repetîndu-l ori de cîte ori va fi nevoie, chiar înlăuntrul acelorași fraze, fără să se lase stînjenit de ucigătoarea monotonie care rezultă. Astfel ni se povestește că Huțu voia s-o „prindă" pe Lina, în timp ce toată lumea rîdea că nu putea s-o „prindă", după cum pe Veturia nu putea s-o „prindă" niciodată, în timp ce pe Mili o „prindea" pe loc (p. 139). Creangă ar fi găsit aci patru cuvinte deosebite sau ar fi variat termenul propriu prin metafora lui. Slavici se mulțumește însă cu un singur termen general. Paginile lui ne prezintă la fiece pas exemple din aceeași categorie, pe care modestia conștiincioasă a scriitorului n-a căutat nicidecum să le înlăture cu prilejul numeroaselor reeditări ale operelor sale.

5 I. L. CARAGIALE

Printr-o diferențiere individuală, proprie creației de geniu, realismul povestitorilor români din veacul al XIX-lea atinge neașteptata lui plenitudine în opera lui I. L. Caragiale. Din punctul de vedere al istoriei literare, autorul *Momentelor* se găsește deci în succesiunea unui Costache Negruzzi sau N. Filimon. Pictura mediului contemporan, a omului care îl reprezintă și a chipului în care el se mișcă și vorbește alcătuiesc obiectul artei lui I. L. Caragiale. Desigur, în timpul bogatei sale cariere, Caragiale depășește de cîteva ori cadrele realismului. Totuși, pentru fixarea momentului său literar, este necesară raportarea lui la toți acei înaintași care, înaintea lui și cu mijloace pe care abia el trebuia să le desăvîrșească, au încercat o artă ancorată în categoria „adevărului". În vederea împlinirii programului său, Caragiale a înțeles că trebuie să se elibereze de directivele retoricei clasice, care continua

să înlănţuiască nu numai pe scriitorii militanţi din prima jumătate a veacului, dar şi pe unii din scriitorii apreciaţi ai timpului său. Propriile lui săgeţi împotriva retoricei clasice amintesc pe acele azvîrlite de Titu Maiorescu ; iar supunerea lui la obiect, echilibrul mijloacelor sale, scrupulul conştiinţei sale artistice îndreptăţesc alăturarea lui de ceilalţi scriitori ai „Junimei". Ironia însăşi era o unealtă mult experimentată de vestita societate literară, pe care o înveselise umorul lui Creangă, dar care acum se exercita cu o armă ascuţită adeseori în propriul ei arsenal.

Antiretorismul lui Caragiale este o atitudine conştientă. În *Cîteva păreri* (1896), adevărată artă poetică a marelui scriitor, sînt notate directive şi principii în legătură cu esenţa operei literare şi cu fenomenul stilului, pe care un studiu ca al nostru nu le poate trece cu vederea. Întocmai ca Goethe, altădată, Caragiale ştie să deosebească între „stil şi manieră". „*Între stil şi manieră,* scrie Caragiale, *este aceeaşi deosebire ca între organismul necesar al fiinţei vii şi structura voită a lucrului artificial*" (*Opere*, vol. III, ed. Paul Zarifopol, p. 61). Ilustrarea principiului face necesară comparaţia dintre *Hernani* al lui Victor Hugo şi *Othello* al lui Shakespeare. În opera lui Hugo, „discursuri academice", „blesteme retorice", oraţiuni kilometrice. Dincolo, la Shakespeare, replica rapidă şi plină de miez, dictată cu necesitate de pasiunea momentului. Cînd Othello crede a fi descoperit vinovata

legătură de dragoste dintre Desdemona şi Cassio, el nu găseşte să spună decît aceste cuvinte : „Cum să-i omor ?" „*Căci, din două una,* raţionează Caragiale, *ori* (Othello) *e în adevăr gelos pînă la cumplita crimă, şi atunci n-are vreme să mai ţină discursuri, şi mai cu seamă kilometrice, şi încă în versuri distilate ; ori, dacă le ţine, şi-a scos tot focul de la inimă, şi n-are să se mai potrivească, la urmă, crima de loc. Prin urmare, ori crimă fără discurs, ori discurs fără crimă. Othello, deşi «turc stupid», o ştie bine aceasta şi, fiindcă lui crima îi trebuie, renunţă la discurs, şi foarte cuminte face*" (*ibid.*, p. 60). Iată ceea ce nu înţelesese Hugo : caracterul manierat al intervenţiei retorice, adăugată în chip artificial întregului care îşi pierde astfel spontaneitatea şi necesitatea sa de organism viu. Dacă Hugo şi, împreună cu el, atîţi alţi scriitori, mari sau mici, au putut cădea în această eroare, lucrul se datoreşte străvechei iniţieri retorice, propagată prin şcoalele noastre. „*A ! sfîntă retorică !* exclamă Caragiale. *Cu multă pietate mi-aduc aminte de savantul* Cours français de Rhétorique, *prima ţîţă de la care am subt laptele ştiinţei literare*" (*ibid.*, p. 64). Într-un astfel de curs se putea afla că stilurile sînt înjghebări fixe şi codificate, capabile a fi propuse alegerii noastre, ca orice lucru gata făcut înainte de a apărea noi. Străvechea înţelepciune retorică ne învaţă că există stiluri clare şi concise, pompoase şi uşoare, mărețe, simple şi sublime, patetice, largi, ornamentate şi

înflorite. Ar fi destul deci să-ți alegi stilul operei tale, pentru a găsi, sub rubrica respectivă, normele care ți-l garantează. Cît despre materialul diverselor stiluri, vechea retorică recomanda de asemeni tropii sau figurile, clase generale de expresie, a căror folosință împrumută neapărat agrement și distincție vorbirii. Față de acest mod de a înțelege fabricatul literar, atins de indelebila marcă a manierismului, conștiința de om modern a lui Caragiale îl face să priceapă ceea ce este absolut individual în fenomenul stilului, ca în oricare altă manifestare a vieții. Nu există, așadar, mai multe feluri de stil și nici formule generale, la care acestea pot fi reduse. Există numai un fel de stil : „stilul potrivit", haina unică a trupului individual care trebuie învestmîntat. Unicitatea absolută a stilului, cu neputință de convertit în formulă generală și de întrebuințare obștească, rezultă din aceea că, privit în esența lui, stilul este produsul acordării a două ritmuri, a ritmului în care se desfășoară spectacolul lumii pentru sufletul nostru și a ritmului în care, prin creația de artă, sufletul nostru îi răspunde : *„Ritmul — iată esența stilului"*. Potrivirea acestor două mișcări este un rezultat extrem de delicat, efectul unui echilibru foarte labil. Scriitorii trecuți prin școala retorică îl strică adeseori, cînd în loc să asculte mișcarea vieții, pentru a-i potrivi melodia în acompaniament, recurg la vreuna din categoriile generale ale manualelor.

Caragiale a folosit de cîteva ori în chip ironic categoriile retoricei clasice. În *Două loturi*, cînd Eleutheriu Popescu crede a fi găsit biletele de loterie, îndelung și cu deznădejde căutate, autorul intervine patetic : *„Toți zeii ! toți au murit ! toți mor ! numai Norocul trăiește și va trăi alături cu Vremea, nemuritoare ca și el !... Sînt aci !... aci biletele !... aci era soarele strălucitor, căutat atîta timp orbește pe-ntuneric ! D. Lefter e liniștit — acea liniște a mării, care înțelenită, în fine, vrea să se odihnească după zbuciumul unui năprasnic uragan : fața ei este senină, fără creț, pe cînd în fundu-i zac atîtea sfărîmături de corăbii înghițite pe de-a pururi înainte de a fi putut ajunge la liman"* (*Opere*, I, p. 160). Procedeul, cuprinzînd invocația patetică, aluzia mitologică, solemna comparație consacrată, este folosit cu intenție vădită de a-l compromite, prin aplicarea lui la o împrejurare trivială. Saltul din registrul realist în acel retoric este manifestarea atitudinii ironice a scriitorului față de unele din procedeele tradiționale ale literaturii. Și pentru a nu mai lăsa nici o îndoială în această privință, sfîrșitul nuvelei notează : *„Dacă aș fi unul din acei autori cari se respectă și sînt foarte respectați, aș încheia povestirea mea astfel... Au trecut mulți ani la mijloc. Într-un tîrziu, cine vizita mînăstirea Țigănești putea vedea acolo o maică bătrînă, oacheșe, înaltă și uscată ca o sfîntă, cu o aluniță mare păroasă d-asupra sprîncenei din stînga și cu privirea exta-*

tică..." Urmează, împreună cu manierata evocare a celor doi eroi ai dramei, aceea a nevinovatelor lor manii. *„Dar... fiindcă nu sunt dintre acei autori*, încheie Caragiale, *prefer să vă spun drept : după scandalul de la bancher, nu știu ce s-a mai întîmplat cu eroul meu și cu madam Popescu*" (*ibid.*, p. 163). Caragiale declară deci a nu dori să facă parte dintre „autorii care se respectă și sînt foarte respectați". El renunță cu dragă inimă la beneficiile patosului retoric, în faldurile căruia atîți scriitori ai tradiției clasice se investmîntau ca într-o haină a demnității. Renunțînd la patosul retoric, ironistul Caragiale atinge însă un alt patos, pe acel al lucidității și al adevărului, mai vrednic a fi rîvnit în noua constelație a realismului european. [1]

Caragiale nu cultivă ceea ce am văzut că se putea numi, sub pana primilor realiști, portretul fizic și moral al omului. În *Cîteva păreri*, ironia sa

[1] Pentru folosința ironică și antiretorică a comparației nobile v. și pasajele din *High-Life : „S-a petrecut pînă la șapte dimineața, cînd aurora cu degetele ei de roză a venit să bată la ușa orizontului și să stingă cu privirile ei lumina petroleului, amintind infatigabililor dănțuitori că trebuie, cu regret, să se despartă*" (*Opere*, I, p. 209). *„Aurora cu degetele ei de roză..."* este o imagine homerică, filtrată prin clasicismul francez. Caragiale o întrebuințează cu ironie. Personajul caragealian, Edgar Bostandaki, adept al canoanelor clasice, compară însă cu toată seriozitatea pe frumoasa doamnă Athenaïs Grégoraschko cu *divina Hebe* (*ibid.*, p. 211).

se îndreaptă nu numai împotriva manierismului retoric, dar și împotriva așa-numitei „analize psihologice" (*Opere*, III, p. 73). Incisivul și, pe alocuri, adîncul psiholog Caragiale crede a se putea dispensa de mijloacele analizei psihologice. Prezentarea faptului nud și a vorbei izvorîte din necesitatea situației i se par scriitorului mijloace literare de o eficacitate superioară. *„Dar atunci*, întreabă presupusul contrazicător al lui Caragiale, *vrei să reduci nuvela la proporțiile unui simplu fapt divers de ziar, și romanul la forma strictă a unui raport de agent polițienesc !*" *„Ba nicidecum*, i se răspunde, *dar plimbă-mă pe mare la vreme și cu socoteală. Toate priveliștile mării și toată banala d-tale ingeniozitate de a-mi compara chinul sufletului omenesc cu al talazurilor îți sînt gratuite și mie chiar nule. Eu voi s-auz pocnetul paharului spart în capul lui Paul...*" Adevărul este, pentru realist, senzație ; în timp ce pentru clasic el era idee. Senzația în locul ideii, prezentarea directă în locul analizei psihologice dau măsura schimbării conștiente de poziție pe care o operează Caragiale.

Renunțînd la portretul moral și la despicarea complexelor sufletești, Caragiale nu folosește mai mult nici așa-numitul portret fizic. Rareori întîlnim evocarea aparenței umane, ca în *Păcat : „Un băetan voinic — barba de-abia-i mijește, și sub căciula de oaie părul creț și des... și niște ochi blînzi*" (I, p. 22). În schimb, ceea ce notează Caragiale, cu o insistență care trebuie neapărat reținută, este

reacţia fiziologică, vaga senzaţie organică, cenestezia eroilor. Cînd băietanul din *Păcat* înţelege că a fost remarcat de fata din vecini : *„Trupul tînăr se simţi furnicat din creştet pînă-n tălpi de un fior fierbinte... Căldura toată i se urcă la frunte“* (I, p. 23). Iar cînd imboldul iubirii creşte în el: *„Flăcăul îşi umflă pieptul, întinzîndu-şi braţele amorţite de friguri pînă-i trosnesc încheeturile“* (I, p. 24). Somnul îl cuprinde tîrziu : *„Se trînteşte pe brînci în pat, îşi reazimă inima, în care simte o strînsoare nedefinită, pe mîna dreaptă, şi pe cea stîngă fruntea caldă“* (I, p. 25). Cînd pătrunde, în fine, în apartamentele iubitei : *„aude urechile cum îi ţiuiesc de tare şi simte genunchii părăsindu-l“* (I, p. 26). În *O făclie de Paşte*, Leiba Zibal adoarme : *„Foarte trudit, omul îşi încolăceşte braţele pe masă şi-şi aşează pe dînsele capul, care-i arde tare. La căldura soarelui de primăvară, care începuse să încingă faţa mlaştinilor, o moliciune plăcută cuprinse nervii omului“* (I, p. 57). Cînd teroarea pune stăpînire pe hangiu : *„Buzele lui Leiba, fripte de friguri, urmau machinal gîndul tremurînd repede. O scuturătură puternică îl apucă dintre spete“* (I, p. 61). Iar cînd ameninţarea devine imediată : *„Leiba simţi că i se sting puterile şi se aşeză la loc pe prag“* (I, 62). Numeroase sînt notaţiile fiziologice în povestirea *În vreme de război*. Teroarea hangiului Stavrache este evocată cu amănunte culese din cîmpul modificărilor organice : *„Hangiul deschise gura mare să spună ceva, dar gura fără

să scoată un sunet nu se mai putu închide ; ochii clipiră de cîteva ori foarte iute şi apoi rămaseră mari, privind ţintă, peste înfăţişarea aceea, în depărtări neînchipuite ; mîinile voiră să se ridice, dar căzură ţepene de-a lungul trupului“* etc. (I, p. 179). Iar cînd fratele pierdut de mult reapare ca o întrupare a visurilor lui de groază şi îi oferă să bea : *„Stavrache luă paharul ; îl duse spre gură, dar gura rămase-ncleştată, tremurînd şi, ca şi cum ar fi băut, deşertă paharul peste bărbie pe sîn“* (I, p. 180). În povestirea *La conac* ni se prezintă cu ocazia călătorului care întrupează, fără îndoială, ispita diavolească, schiţa unui portret fizic : *„Călătorul după chip şi port e un negustor, vreun orzar ori cirezar, de cari umblă pîn sate după daraveri ; un roşcodan grăsuliu, cu faţa vioaie ; cîrn şi pistrui ; dar om plăcut la înfăţişare şi tovaroş glumeţ ; numai atîta că e şaşiu...“* Dar pentru că simplul portret fizic nu i se pare suficient lui Caragiale, el adaugă îndată notaţia reacţiei fiziologice pe care o produce vederea ciudatului călător, ca un element care acordă un mare spor de viaţă imaginii. Cu privirea sa crucişe, *„cînd se uită drept în ochii tînărului, îi face aşa ca o ameţeală, cu un fel de durere la apropierea sprîncenelor“* (I, p. 220). În *La hanul lui Mînjoală*, rătăcirea prin noapte este redată mai cu seamă prin elementele acompaniamentului organic : *„Frigul ud mă pătrundea ; simţeam că-mi îngheaţă pulpele şi braţele. Mergînd cu capul plecat ca să nu mă-nece vîntul, începui să simt durere la

cerbice, la frunte și la tîmple ferbințeală și bubuituri în urechi. Am băut prea mult ! m-am gîndit eu, dîndu-mi căciula mai pe ceafă și ridicîndu-mi fruntea spre cer. Dar vîrtejul norilor mă ameţea ; mă ardea sub coastele din stînga. Am sorbit în adînc vîntul rece, dar un junghiu m-a fulgerat pîn tot coșul pieptului de colo pînă colo. Am plecat bărbia. Căciula parcă mă strîngea de cap ca o menghinea ; am scos-o și am pus-o pe oblînc... Mi-era rău... N-am făcut bine să plec !" (I, p. 144). În *Două loturi*, după prima zi a infructuoasei căutări a biletelor : „*D-l Lefter a căzut pe o canapea sfărîmat de oboseală ; a simțit că i se taie încheieturile și așa, un fel de slăbiciune la lingurea, parcă-l lua o apă ; a moțăit de cîteva ori ș-a adormit*" (I, p. 150). Cînd coana Lucsița în *La Moși* se întremează, printr-o băutură răcoritoare, din sfîrșeala pe care i-o provocase oboseala și căldura anotimpului, Caragiale notează : „*În cîteva clipe, moașa Lucsița s-a simțit rentremată : sfîrșeala și acel sentiment de pierzare, care-i vine omului cînd simte un gol de haos la lingurea, au dispărut cu desăvîrșire*" (I, p. 279). Atîtea exemple sînt suficiente pentru a spune că I. L. Caragiale vede adeseori omul dinlăuntru, în planul modificărilor organice și a acompaniamentului lor afectiv. Nu s-ar putea spune că oamenii lui Caragiale n-au o viață interioară. De cîteva ori, scriitorul a înviat ființe abisale, singuratici pierduți în gîndurile și terorile lor. În pictura internă a omului, Caragiale se oprește însă, în prima etapă, la planul organic. Este, desigur, aci, o normă a naturalismului european, care, cu zugrăvirea ființei fiziologice, a introdus o nouă categorie literară, dar și satisfacerea acelei nevoi de puternice senzații directe, în care Caragiale afirma unul din principalele puncte ale esteticii sale.

Dincoace de senzația organică, mai sus, în planul gîndurilor și simțirilor care-i traversează personagiile, Caragiale oprește de asemeni notația sa, fără a întreprinde propriu-zis o disecție psihologică, adică o operație intelectuală care menține distanța dintre scriitor și complexul sufletesc supus scalpelului său. Pătrunzînd în actualitatea sufletească a unora din personagiile carageliene, nu sîntem obligați să ne reprezentăm pe autorul care o reflectă. Distanța dintre acesta și oamenii pe care-i zugrăvește este suprimată, prin fuziune simpatetică, încît viața interioară a acestora nu este „oglindită", ci „produsă". Ideile și sentimentele oamenilor nu ne apar din perspectiva scriitorului, ci din aceea a eroilor. Nu ascultăm pe autor vorbindu-ne, ci „vedem" oarecum personajele gîndind și simțind. Stilul lui Caragiale, în aceste împrejurări, nu este deci „expozitiv", ci „simpatetic". Iată, de pildă, pe băietanul din *Păcat* consumîndu-se de dragoste și așteptare : „*Trei nopți de pîndă... patru... cinci... și tot atîtea zile mai grele ca nopțile ; ceasuri de cursuri și de meditații... zgomotul camarazilor, neputința de a sta singur cu în-*

chipuirea lui... și frigurile... și ferestrele tot închise... și perdelele veșnic lăsate“ (I, p. 25). Stările interioare, notate în discontinuitate, ca tot atîtea creste săltate din obscurul fluid lăuntric, nu sînt interpretări ale autorului. Nu autorul ne grăiește prin el, ci ele grăiesc prin glasul simpatetic al autorului. În *O făclie de Paște*, poate singura nuvelă în care Caragiale a ținut să trateze „un caz“ sufletesc, după maniera naturalismului psihologic, așa-numitele „analize“ sînt atribuite unor personaje secundare, studenți care se întrețin, în fața lui Leiba Zibal, despre împrejurări uluitor de asemănătoare cu ale lui. Cînd scriitorul însuși apare în scenă, el n-o face pentru a comenta, ci pentru a transcrie : „*Hangiul, posomorît, se puse să rumege în minte tot ce auzise... În tăcerea nopții, pierduți în întuneric, un bărbat, două femei și doi copii fragezi, smulși fără veste din brațele binefăcătorului somn de mîna fiarei cu chipul omenesc și jertfiți unul cîte unul... Țipetele nebune ale copilului retezate de junghiul care-i despică pîntecele... Gîtul spart de secure, prin deschizătura căruia iese, după fiece gîlgîitură de sînge, o horcăială surdă...*“ etc. (I, p. 61). Și reveria lugubră se continuă după ritmul ei propriu, fără altă amintire a prezenței povestitorului decît felul caracteristic al vocabularului său : „*copiii jertfiți unul cîte unul... brațele binefăcătorului somn... țipetele nebune*“ etc. Caragiale transcrie de data aceasta cu propriile lui cuvinte. Cînd scriitorul este el însuși subiectul activ

al povestirii, ca în *Grand Hotel Victoria Română*, notația discontinuă a vieții interioare, în stil simpatetic, se produce, fără ca sentimentul unei divergențe între materia și expresia transcrierii să mai poată apărea : „*Zece ceasuri... Să mă culc... Las ferestrele deschise și lumînarea aprinsă și mă așez în pat... Mă doare capul... Băiatul cu prăjitura... Ce ochi !... Oare să fi existînd deochiul ?... Un neastîmpăr nesuferit îmi furnică din talpă pînă-n creștet... Insecte !... Iute jos din pat !... Iau lumînarea să văd de aproape !...*“ etc. (I, p. 76). Alteori, în fine, scriitorul transcrie gîndurile și sentimentele personagiilor, dar nu cu propriile lui cuvinte, ca în exemplul de mai sus, ci cu propriile cuvinte ale personagiilor. Apare atunci așa-numitul „stil indirect liber“, efect stilistic foarte răspîndit la scriitorii naturaliști ai veacului trecut și pe care Caragiale — pare-se — îl introduce în literatura noastră. Iată, de pildă, în nuvela *Păcat* momentul în care cei doi vechi prieteni, preotul și primarul, stau de vorbă despre lucruri privindu-i de aproape : „*Steteau aci față-n față cei doi bătrîni și buni prieteni, dar era atît de nemăsurată depărtarea dintre ei ! Și aceasta reducea pentru Cuțiteiu la proporții ce nici nu mai merită socotite, spaimele părintelui. La urma urmelor, ce lucru mare și grozav ?... E ceva să se-ntîmple mai des și mai lesne ?... Ce ?... Se iubesc doi oameni tineri... Ei ! Ș-apoi ?... Lumea nu e ?...*“ (I, p. 40). Autorul povestește cum se desfășoară convorbirea dintre cei

doi prieteni, dar, de la un moment dat, propriile cuvinte ale unuia din personagii apar în narațiunea autorului. Cuvintele : *„La urma urmelor, ce lucru mare și grozav ?“* etc. nu sînt ale lui Caragiale, ci ale lui Cuțiteiu. Altădată, criza sufletească a Ilenei, personagiu al aceleiași nuvele, nu ne este prezentată în referatul scriitorului, ci în propria vorbire internă a personagiului : *„Oricît era de tînără Ileana, înțelesese că taică-său citea în sufletul ei tot așa de bine ca-n cărțile lui de la biserică... Dacă-i așa, care va să zică știe și el... Ș-apoi ?... să știe ! Cine ce treabă are ?... Frică ?... de cine ? de ce ?... de Matache ?... tontul ?... cîrpa ?... O să-l lase și pace bună : trai cu de-a sila nu se poate“* etc. Cînd însă monologul interior încetează, referatul evocator al autorului reintră în drepturile sale : *„Și cu mîinile înfipte în păr, femeia își legăna ca de durere capul frumos într-o parte și-n alta...“* (I, p. 47). În nuvela *În vreme de război,* scriitorul ne înfățișează meditația solitară a hangiului, d-l Stavrache : *„Pe cînd d-l Stavrache își ridica așa de sus interesanta-i clădire de ipoteze, iaca-tă altă scrisoare : e tot de la Turnu-Măgurele — de astădată însă e slovă străină... Slovă străină !... Ei ! lucru dracului !“* (I, p. 170). Cuvintele : „slovă străină“ apar de două ori, dar întîia oară ele aparțin autorului, a doua oară personagiului său, evocat în chipul caracteristic al vorbirii sale, prin efectul stilului indirect liber.

Stilul simpatetic și cel indirect liber sînt oarecum treptele care conduc în centrul însuși al artei scriitoricești a lui Caragiale. Ele sînt modalitățile tehnice ale unui scriitor care își vede și își aude eroii, care nu poate să scrie despre ei decît privindu-i și ascultîndu-i, făcîndu-i să se miște și să grăiască. De aceea toată arta lui Caragiale tinde către prezentarea directă a omului. Dar cum autorul *Momentelor* nu este un descriptiv, un ochi plastic, amator de amănunte concrete și de colori vii, viziunea omului este în proza lui efectul chipului în care omul vorbește și este ascultat. Nimeni înaintea lui, numai Creangă în același timp cu el, destui de puțini după dînșii, au fost scriitorii care au adus în notarea graiului viu aceeași preciziune a auzului, aceeași intuiție exactă a sintaxei vorbite, a vocabularului și a inflexiunilor care ne uimesc în proza lui Caragiale. Recitiți oricare din paginile lui Caragiale, adevărul vorbirii este izvorul încîntării mereu reînnoite pe care o sorbim din ele. Omul nu monologhează însă în paginile acestea. Vorbirea lui este o întrebare sau un răspuns. Oamenii lui Caragiale se găsesc totdeauna în acțiune, în acțiunea orală, adică în dialog. Reflectînd, ca de atîtea ori, la condițiile artei sale, Caragiale scrie la începutul schiței *Amici : „Cititorul mă va erta că nu dau nici o indicație de ton, de acțiune și de gamă temperamentală în tot decursul dialogului — indicație atît de necesară pentru citire caldă — și va suplini însuși cu imaginația această lipsă“*

(I, p. 225). Preocuparea de a sprijini textul dialogat, prin indicații asupra tonului, acțiunii, gamei temperamentale, este a dramaturgului. Și Caragiale este poet dramatic pînă și în cea mai sumară dintre schițele lui. Dar cum perfecțiunea unui text dramatic este să facă inutile indicațiile închise de obicei între paranteze, prin însăși evidența constrîngătoare a adevărului vorbirii, Caragiale se poate lipsi, și în schița *Amici* și în oricare din paginile sale, de orice comentariu propriu asupra tonului și acțiunii. Iată o pagină mai puțin cunoscută, smulsă din povestirea cu elemente alegorice *Ion*. Eroul este un neconformist, un încăpățînat care își susține oricînd părerea, împotriva obștei coalizate contra lui :

„— Ia, ascultă, mă băiete, a zis unul de la masă, are dreptate dumneei : dacă place la toată lumea, ce te amesteci tu ?... ce-ți pasă ție ?

— Cum o să placă, nene, săracul de mine ?... măgar ! din gură ! «Carnavalul de Venezia !» cu variațiuni ! ! !

— Dacă le place, mă ! n-auzi ?

— Ia m-ascultă și pe mine, flăcăule, zice altul mai dîrz, pierzîndu-și răbdarea ; de ce ești căpățînos și nu vrei să-nțelegi ?... Dacă ne-o plăcea și nouă, ăstora de aici ?

— Cum să vă placă, omule ?

— Ei ! uite așa : să ne placă !... Ce ?... nu cumva o să cerem voie de la tine să ne placă ?... Uite, mă !... Cine ești tu ?

— Nu-i vorbă de cine sînt eu ! strigă Ion aprins ; e vorba : se poate să placă ?... măgar — din gură, «Carnavalul de Venezia» — cu variațiuni ?... Ai ?...

— Nu zbiera așa la mine, că eu te plesnesc !... Uite-așa ! o să ne placă !

— Lăsați-l, mă, zice altul ; asta e părerea lui...“ etc. (IV, pp. 161—162).

Străbaterea acestei pagini îi dă dreptate lui Caragiale. Indicațiile de ton și acțiune, în acompaniament, sînt inutile.[1] Unicele indicații sumare, în replica a patra și a șaptea, ar fi putut lipsi și ele. Cititorul nimerește singur tonul just și se simte transformat oarecum în actor. Am făcut pe mai mulți cititori să recitească cu grai viu această pagină în fața mea. Toți au reprodus aidoma înălțarea tonului în replica penultimă și coborîrea lui în cea din urmă. Adevărul dialogului lucrează ca o putere constrîngătoare.

Proza lui Caragiale ar putea fi cu mult folos studiată pentru a stabili divergențele stilului oral de acel scriptic. Anacoluta, adică trecerea, în interiorul aceleiași fraze, de la o formă de construcție gramaticală la alta, este unul din procedeele mai des întrebuințate de Caragiale, în transcrierea stilului vorbit. Un exemplu din multele care pot fi spicuite : *„Strigă pomojnicul : «Cine-i !» Hoții cei doi, fugi care-ncotro“* (I, p. 140). Interesant este

[1] Pentru folosirea indicațiilor în paranteze, v. totuși schița *Art. 214* (II, p. 70 urm.).

de urmărit și procedeul vorbirii digresive, care reproduce ideația neselectată prin atenție, cedînd oricărei asociații. Iată în această privință un pasagiu din *Art. 214*, unde „cocoana" se prezintă avocatului : *„Mă recomand Tarsița Popeasca, văduva lui priotul Sava de la Caimata, care a dărămat-o Pache, cînd a făcut bulivardu ăl nou, și fiu-mèu, Lache Popescu"*. Referințele povestirii se urmează întretăiate de numeroase digresiuni : *„Să poftească !... Iacă-i vine lui pofta să meargă unde a-nțărcat mutu iapa, tocma colo unde tot spune la* Universul *că se bate, zice, cu englezii... boierii ăia, ce fel de boieri ai dracului or fi și ăia ! încinși cu tei ca la Fefelei"* etc. (II, p. 78, p. 80). Alteori digresiunile nu sînt numai acceptate, dar comandate de un interes sentimental care face ca ideile să se înșiruie după o altă ordine decît aceea discriminativă a logicei. Astfel, în schița *Proces-verbal*, care reproduce un text scris, dar unul scris de cineva care rămîne vorbitor și în această situație, dorința redactorului de a înnegri pe proprietar produce următoarea manifestare : *„Avînd în vedere că d. Stavrache Stavrescu, proprietarul imobilului din strada Grațiilor no. 13 bis, lipit în dreapta cu imobilul aceluiași proprietar cu no. 13 simplu, iar în stînga un loc viran tot al aceluiași proprietar nengrădit depunîndu-se fel de fel de murdalîcuri de către vecini cum și de trecători, pentru care i s-a făcut în mai multe rînduri proces de contravențiune asupra salubrității publice, iar imobilul respectiv cu no. 13 bis fiind compus dintr-o cameră, o săliță și o bucătărie, toate de cărămidă și o magadie de scînduri de lemne de foc, pe care l-a închiriat cu contract în regulă încă de la Sf. Gheorghe trecut domnișoarei Lucreția Ionescu pe un an, iar acum sub felurite pretexte refudă, nevoind să considere absolut nimic"* etc. (I, pp. 189—190). Caragiale a transcris de mai multe ori vorbirea neselectată de atenție sau aceea alcătuită din asociații călăuzite de alte criterii decît cele logice. Comicul verbal caragelesc rezultă într-o bună măsură din manevrarea unor astfel de procedee.

Am spus că I. L. Caragiale nu este un descriptiv, un ochi plastic. Evocarea mediului ocupă totuși un mare loc în arța sa. Dar evocarea mediului nu este aci efectul notării unor lucruri văzute, ci a moravurilor și a vorbirii. Caragiale nu descrie niciodată interioare, rareori și cu zgîrcenie aspecte vestimentare, foarte puțin din lucrurile cu care oamenii se înconjoară și pe care ei le mînuiesc. Oamenii lui Caragiale se mișcă într-o lume fără obiecte, dar se mișcă după deprinderile comune timpului și societății lor. Marele lui meșteșug constă în prezentarea tipului în individ, încît adevărata temă a narațiunilor lui este viața societății românești, mai cu seamă a micii burghezii bucureștene, în cele două sau trei decenii după 1880. Între formele de viață ale acestei societăți un loc întins ocupă modul ei de a grăi, vocabularul, ticurile verbale, expresiile comune, toate acele automa-

tisme ale vorbirii care desenează, peste intenția comunicării individuale, structura obiectivă și autonomă a limbajului omenesc. Chiar atunci cînd i s-a întîmplat să descrie o societate mai veche și cînd, după modelul creat în romantism, ispita descripției pitorești putea deveni atît de puternică, Caragiale s-a mărginit la unicul sector al pitorescului lingvistic. O povestire ca *Kir Ianulea*, cu multele ei grecisme și turcisme, este un exemplu edificator în această privință.

Scriitor urban, este firesc ca I. L. Caragiale să nu fi dat un loc prea mare descrierilor de natură. El a resimțit totuși natura într-un chip mai viu decît acela care i se recunoaște de obicei. Dar natura care apare, ici și colo, în povestirile lui Caragiale, ca tot atîtea luminișuri neașteptate, nu este un mediu pitoresc, ci mai degrabă unul trecut printr-o imaginație difluentă, receptat ca sunet și ca senzație organică întovărășitoare, mai puțin ca trăsătură văzută. Contimporanii au vorbit adeseori despre remarcabilele înclinații muzicale ale lui Caragiale, despre melomania lui pasionată, despre prodigioasa memorie care îi ținea oricînd la dispoziție toate motivele mai de seamă ale clasicismului muzical. Dar dovada muzicalității lui Caragiale, în afară de cele cîteva referințe la unele opere renumite ale marelui repertoriu, pe care oricine le poate spicui în opera sa, stă în felul în care el a evocat natura. Iată, în acest sens, delicatele notații din *Calul Dracului* : *„Nici prea cald, nici prea răcoare ; de vînt, nici suflare ; pe cîmp, așa liniște de toate patru părțile, că se puteau auzi cum țîrîiau și forfoteau gîngăniile, miș-miș pîn păiș, și apa cum gîlgîia afară din ghizdul fîntînii printre pietricele...“* (II, p. 245). De altfel, povestirea *Calul Dracului*, prin acea imensitate plină de farmec a cadrului nocturn care face să răsune ca un acord din *Visul unei nopți de vară* a lui Shakespeare, este poate cea mai de seamă inspirație naturistă a lui Caragiale. Altădată, în *Hanul lui Mînjoală*, descrierea, susținută de notații organice și de unele trăsături vizuale, a unui pasagiu scuturat de viscol, se cristalizează într-o puternică pagină : *„Să fi mers o bucată bună de drum. Viforul creștea scuturîndu-mă de pe șea. În înalt, nori după nori zburau opăciți ca de spaima unei pedepse de mai sus, unii la vale pe dedesupt, alții pe deasupra la deal, perdeluind în clipe largi, cînd mai gros, cînd mai subțire, lumina ostenită a sfertului din urmă. Frigul ud mă pătrundea ; simțeam că-mi îngheață pulpele și brațele“* etc. (I, p. 143). Descrierea viscolului irumpînd *„în astîmpărul desăvîrșit ca-n puterea nopții“*, în care nici *„glas de cîine nu se mai auzea“*, reține pe Caragiale și altă dată, în bucata *În vreme de război*. În funcțiune de cadru, natura apare numai uneori la Caragiale, alteori ea intervine pentru a sublinia o stare sufletească, pentru a răspunde cu ecoul ei insidios neliniștilor sau posomorelilor lăuntrice. Iată, astfel, pe jupîn Stavrache alunecînd sub teroarea amintirii fratelui

dispărut, peste a cărui avere s-a înstăpînit cu multe îndoieli asupra drepturilor sale : „*Afară plouă mărunțel, ploaie rece de toamnă, și boabele de apă prelingîndu-se de pe streșini și picînd în clipe ritmate pe fundul unui butoi dogit, lăsat gol într-adins la umezeală, făceau un fel de cîntare cu nenumărate și ciudate înțelesuri*“ (I, pp. 173—174). Senzația, notată cu dibăcie, este a unui spirit muzical care știe să asculte glasurile naturii și să călăuzească ecoul lor în adîncime. Simboliștii numeau astfel de efecte de stil „corespondențe“. Caragiale le regăsește pe seama sa, îmbogățind cu o tehnică nouă arta sa precisă și savantă.

V SCRIITORII SAVANȚI

1 B. P. HASDEU

Într-o vreme în care erudiția istorică și filologică lua încă loc printre genurile literare, scriitorii savanți aduc contribuția lor dezvoltării artistice a literaturii. Dar dintre numele de învățați ai timpului, patru sînt acelea care pot pretinde cu mai multe drepturi a fi luate în considerare. Cel dintîi este acela al lui B. P. Hasdeu, în care conștiința artistului n-a încetat niciodată a sprijini pe aceea a savantului. *„Istoricul este un uvrier și un artist totdodată"*, scrie el în 1865, în prefața primei ediții a lui *Ioan-vodă cel Cumplit*. Acel interesant text notează principiile artei sale de istoric, atent nu numai la critica documentelor, dar și la compunerea lor în întreguri care să aibă o „perspectivă" și un „colorit". Perspectiva cere gradarea episoadelor în așa fel încît din fondul situației generale, abia estompate, să înainteze planurile din ce în ce mai

luminoase, în raport cu importanța lor pentru povestire. *„Încît privește coloritul,* adaugă Hasdeu, *știu atîta, că inima simțea în adîncul său ceea ce scria condeiul; iar cînd inima simte, condeiul devine scurt, laconic, iute ca bătăile pulsului."*

Adevărul este că istoricul Hasdeu renunță la perioadele ample și bogate, la cadențele oratorice ale lui Bălcescu. Alt ritm domină aci. Povestirea se întregește din scurte trăsături contrastante, din antiteze fulgerătoare: *„Și cine oare era acel fericit păstor al popoarelor?"* se întreabă istoricul. Răspunsul urmează numaidecît: *„Fiul marelui Carol V, micul Filip II"* (*Ioan-vodă cel Cumplit*, ed. 1849, p. XII). Sau: *„În Franța domnea regele Carol IX. Greșesc: el nu domnea. Domnea mumă-sa, Caterina Medici"* etc. Cînd aceste efecte, sporite prin figuri ca aceea care ni-l arată pe Carol IX *„sărutînd lanțurile care îl sugrumau"*, nu i se par de ajuns, Hasdeu introduce exclamația melodramatică, reflecția generală și patetică, enumerația și întrebarea retorică, pentru a completa tabloul unui impenitent stilist romantic, într-o vreme care avea atîta nevoie de influența ponderatoare a lui Maiorescu.

Dar printre atîtea expresii ale unui temperament explosiv, care ne prezintă ideile sale ciocnindu-se sau alăturîndu-se, numai după ce s-au înfruntat și s-au contrazis, se întregește din cînd în cînd cîte un cap de caracter. Iată-l pe acela al lui Ioan-vodă:

„Eroul nostru, scrie Hasdeu, *avea nește ochi mici și negri, în cari se răsfrîngeau cu o deosebită energie și răpeziciune toate pasiunile și toate mișcările sufletului: în momente de mulțumire prin espresiunea cea mai simpatică, în momente de mînie se împleau de sînge, fulgerînd din umbra unor stufoase sprincene ce se îmbinau, zburlite prin convulsiva acțiune a nervilor"* (*op. cit.*, p. 33). Problema portretului îl preocupă mult pe Hasdeu în aceeași vreme. Demonul romantic al analogiei îl face să caute echivalențele dintre exterior și interior și-l aduce să apropie chipul unor oameni atît de deosebiți ca fire și ca rost al vieții, cum a fost Vlad Țepeș, Cesare Borgia și William Shakespeare. În sprijinul intuițiilor sale, el caută temeiul sistematic în disciplinele, întrecute chiar în acel moment, ale fizionomiei și frenologiei. Savantul colaborează încă o dată cu artistul. Dar printre vagile generalități compilate din Lavater [1], sau din fre-

[1] Preocupările fizionomice, în legătură cu Lavater, sînt foarte vii în acest moment la Hasdeu, care în *Ursita* (1864, publicată în volum abia în 1910 de Iuliu Dragomirescu), notează odată: *„Nu știu dacă toată lumea a observat un lucru, mie unuia mi se pare că nu l-a ghicit nici chiar Lavater. Natura copilului se poate cunoaște cînd îl vezi plîngînd. Lăcrămile nu desfigurează unele fețe copilărești, ba încă le dau oarecare expresiune blîndă, dulce, simpatică; pe cînd sînt copii al căror plîns le strîmbă și le schimonosește astfel trăsăturile feței, încît nu te poți uita la ei fără ca să resimți un dezgust, o aversiune, o depărtare involuntară"* (p. 37). (*Lavater, Johann*

nologul Combe[1], ceea ce izbutește să ne intereseze cu adevărat este tot intuiția portretistului artist, care ne arată în chipul lui Țepeș-vodă *„aste pleoape atît de masive, aste unghiuri interioare atît de ascuțite în direcțiunea nasului, astă privire atît de țintită ca și cînd ar voi a străbate în fundul inimilor, aste viclene zbîrcituri de la coada ochilor, astă lumină (lumen oculi) atît de umedă și ieșită afară curat ca ochiul șarpelui..."* (*Filozofia portretului lui Țepeș*, în *Scrieri*, ed. Mircea Eliade, vol. II, p. 14).

Scrisul lui Hasdeu a degajat în epoca sa o largă undă de sarcasm, asociat adeseori cu trivialitatea. Nuvelistul din *Duduca Mamuca*, oratorul public, polemistul nu adaugă însă mult peste mijloacele cunoscute ale lui Heliade-Rădulescu. Poate numai vehemența celui dintîi este mai mică ; în timp ce licențele lui sînt cu siguranță mai mari. Căci Heliade rămînea un spirit grav chiar în clipele cînd uita datoriile urbanității scriitoricești. Lui Hasdeu nu-i displace însă nici gluma ușoară și licențioasă, oferită din belșug de *Micuța*, nuvela retipărită de mai multe ori de autor pînă în anul 1896. Nu vom cita totuși nimic din *Micuța* și nici din *Ursita*, unde se găsesc totuși descripții peisagiste și vestimentare, portrete fizice și interioare, dar fără un deosebit caracter evocator. Pentru a ilustra sarcasmul lui Hasdeu, ne vom referi însă la unele din manifestările lui oratorice. Iată un pasagiu din conferința *Noi și voi*, rostită în 1892 : *„Vecina noastră Austria e în poziție. În pîntecele ei se zvîrcolesc o mulțime de embrioni gemeni, între care embrionul unguresc, deși cel mai mititel și cel mai slut, un plod în care nu deosebești încă bine dacă e om, dacă e cîine, dacă e pește, stă la mijloc și dă ghionturi la dreapta și la stînga, bătîndu-și joc de ceilalți, ca și cînd ar fi cel mai mare și cel mai mîndru"* (*ibid.*, vol. II, p. 139). Sarcasmul lui Hasdeu nu pregetă astfel în fața imaginii celei mai crude. Literatura de mai tîrziu va folosi exemplul, reluat și amplificat, într-o epocă de mari licențe ale scrisului, de către toți acei „polemiști viguroși" care n-au împrumutat totdeauna modelului și conștiința lui incontestabil superioară.

Caspar [1741—1801] — poet și filozof elvețian, a încercat să creeze un sistem de determinare a caracterelor după studiul figurilor omenești, în *Arta de a studia fizionomia*, fără o bază riguroasă, științifică [n. ed.]).

[1] *Combe, George* (1788—1858) — de origină scoțiană, a scris un *Sistem de frenologie* (1819), care-l situează printre cei mai fervenți adepți ai ideilor lui Gall (1758—1828), medic german care credea că studiul craniului ar putea oferi suficiente date pentru cunoașterea omului (n. ed.).

2 AL. ODOBESCU

Proza lui Al. Odobescu a trecut multă vreme drept punctul culminant al artei româneşti de a scrie. Şcoala secundară şi chiar generalizările criticii literare au menţinut părerea că Odobescu este stilistul prin excelenţă al literaturii noastre. Şi, fără îndoială, Al. Odobescu este un stilist distins, cu certe daruri ale imaginaţiei şi cu un incontestabil simţ muzical, un scriitor erudit, căruia îi stăteau la îndemînă multe modele, mai cu seamă din sfera clasicismului, şi un povestitor căruia, în momentele cele mai bune, nu-i lipseau umorul şi sfătoşenia.

Reluarea întregului material ne arată însă că în genurile literare pe care le-a abordat, Al. Odobescu n-a atins nivelul pe care l-au stabilit întemeietorii lui în literatura noastră. Căci un povestitor de forţa şi adevărul lui Creangă n-a fost Odobescu niciodată. Nici în *Tigrul păcălit,* nici în *Jupîn Rănică Vulpoiul* nu întîmpinăm nimic care să amintească verva jovială a lui Creangă sau geniul verbal al acestuia. Cînd i s-a întîmplat să dezvolte motivul unei povestiri populare, ca în basmul bisoceanului, pe care l-a intercalat în *Pseudo-kinegeticos,* el a înecat naraţiunea propriu-zisă într-un lirism exagerat şi dulceag, alterînd stilul însuşi al basmului, dîndu-i adică un caracter artificial şi bastard pe care nimeni nu-l poate trece cu vederea. Astfel, cînd feciorul de împărat constată, după un somn greu, că Zîna pe care o îndrăgise *„a fugit şi în păduri l-a năpustit ; atunci văzu bine că puica a zburat, s-a dus şi pe dînsul l-a răpus. Atunci înlăuntrul lui se făcu adînc întuneric ; în piept inima-i zdrobită se încolăcea ca crîmpeie trunchiate de şarpe veninos. Ziua la soare, el se frămînta în durere ; noaptea la stele, din ochi îi picura izvor de plînsoare, şi la tot ceasul, noaptea ca şi ziua, ziua ca şi noaptea, glasul lui duios răsuna prin codri : — «Doamnă a inimei mele, stăpînă a acestor locuri ! de ce m-ai părăsit ? Unde te-ai dus ? Ah, unde ?...»“ (Pseudo-kinegeticos,* în *Opere complete,* vol. I, ed. Minerva, p. 237). Eminescu a dezvoltat şi el momentul liric, în basmele sale, mult peste doza pe care o îngăduie puritatea stilului epic. Dar netăgăduita originalitate şi adîncimea lirismului eminescian ne face să-l întîmpinăm şi să-l recunoaştem cu bucurie, chiar atunci cînd nu-l aşteptam. Este acesta însă cazul lui Odobescu ? Sentimentalele accente stilizate popular,

din categoria acelora pe care le-am reprodus, nu întrec niciodată nivelul convenţiei şi ne lasă mai degrabă reci.

În nuvela istorică, Odobescu a rămas totdeauna sub nivelul atins din primul moment de C. Negruzzi, al cărui exemplu el recunoaşte cu toată modestia că l-a călăuzit. În prefaţa pe care o adaugă, în 1860, micului volum care întrunea sub titlul general *Scene istorice din cronicile româneşti,* cele două povestiri din trecut ale sale, Odobescu nota, tăgăduindu-şi alte merite : *„...m-am silit cel puţin să păstrez — pre cît s-a putut — formele şi limba* Letopiseţelor *naţionale cu care, în dreptate, se poate lăuda mai vîrtos ţara Moldovei : să adun datine, numiri şi cuvinte bătrîneşti, spre a colora aceste două episoduri culese din cronicele vechi. Faptele istorice ale unei ţări sau ale unei epoce au totdauna un interes mai viu cînd traiul şi ideile, obiceiele şi graiul de acolo sau de atunci ne sînt cunoscute. Scopul romanţelor istorice este, în parte, d-a ni le arăta ; asta este şi folosul lor instructiv“ (op. cit.,* vol. I, pp. 23—24). Şi, în adevăr, *Mihnea-vodă cel Rău* sau *Doamna Chiajna* sînt încercări de restituţie istorică, cuprinzînd descrieri de împrejurări, costume şi datine în care scriitorul învăţat pare a porni mai mult de la cunoştinţe decît de la impresie şi în care intenţia de a instrui acopere în cea mai mare parte pe aceea de a evoca şi de a zgudui. Astfel, notele se adună cu hărnicie şi răbdare în descrierea unui alai domnesc, dar

tabloul nu se constituie nicidecum : *„În cap mergeau, ca să deschidă drumul, dorobanţii cu gîrbace şi vînătorii de plai şi de Olt cu lungi săneţe ; în urma lor veneau roşiorii şi verzişorii călări, despărţiţi în căpitănii, fiecare cu steagul ei, purtînd mintene roşii şi verzi ; apoi caii domneşti, acoperiţi cu grele harşale de fir şi de mătăsuri ; îndată după aceştia, Mihnea însoţit de patru viteji ferentari cu lăncile poleite în vîrf şi la mînere, şi urmat de boierii de taină, cu vătaşii, aprozii, armăşeii şi lipcanii lor“* etc. *(op. cit.,* vol. I, p. 29). Toată enumeraţia aceasta rămîne zadarnică : mintea se poate îmbogăţi cu unele cunoştinţe, dar ochiul nu vede nimic. Tot astfel, în scenele care s-ar fi putut dezvolta cu intensitate dramatică, cum este aceea în care Mihnea serveşte boierilor săi un pilaf cu mărgăritare pentru a le rupe dinţii şi a le însîngera gurile clevetitoare, lunga intervenţie retorică a domnului, menită să explice înţelesul păcălelii pe care o pusese la cale, compromite întregul efect dramatic al episodului. Nu întîmpinăm aci nici viziune, nici mai mult dramatism decît cuprind datele subiectului. Meritele mai de seamă ale lui Odobescu trebuiesc căutate în altă direcţie.

Şi de fapt ele pot fi găsite fie în latura evocării naturale, fie în fixarea unor senzaţii pline de adevăr subiectiv. Meritele lui Odobescu, în această direcţie, sînt cu atît mai remarcabile cu cît stilistul crescut în şcoala clasicismului se mulţumeşte adeseori cu epitetul general, ca atunci cînd

vorbește despre *„vesela și mîngîietoarea beție“* sau cu termenul abstract în locul cuvîntului concret, ca atunci cînd istorisindu-ne cufundarea unui convoi în lacul Snagov, el se ferește de a întrebuința orice expresie sensibilă : *„Deodată, pe la mijlocul căii, o groaznică scrîșnitură se auzi, și tot podul sfărmat se cufundă în adîncime cu sarcina-i îngrozită“ (op. cit.*, vol. III, p. 20). „Sarcina îngrozită“ pentru convoiul de arestați și soldați, cuprinși de groază, este un mod general de a se exprima, care denunță în Odobescu pe clasicistul academic. Comparația nobilă, aluzia savantă, sînt mijloace aparținînd deopotrivă retoricei clasice pe care el le întrebuințează cu umor, atunci cînd însoțește o notație intimă cu o referință erudită, arătînd *„ce zice Nimrod despre podagra mea“* sau cît de *„bine trăia Diana la curtea lui Henric de Valois“*. Scriitorii umaniști, de la Rabelais la Anatole France, s-au oprit adeseori la astfel de efecte. Prin derogare de la aceste procedee, destul de larg folosite, preocuparea de a fixa impresia individuală reintră adeseori în drepturile sale. Astfel, în *Cîteva ore la Snagov* (1862), frumoasele pagini care prin metoda lor digresivă anunță cu un deceniu și mai bine tratatul *Pseudo-kinegeticos*, înaintarea hurducată a trăsurii de-a lungul și de-a latul șoselei, îi face autorului impresia unei *„coase ascuțite într-un răzor de fînețe“ (op. cit.*, III, p. 13). Cînd pătrunde în adîncimea umedă a pădurii care desparte șoseaua Ploieștilor de apele lacului, paleta sa se îmbogățește deodată

și notațiile sale rețin senzațiile cele mai fragede : *„...totul în preajmă era încîntător ; înalții stejari, pătrunși de luminile soarelui de vară, prezentau în bolțile lor răzlățate toată scara fețelor smarandului, de la frageda verdeață a mugurului pînă la negrul întunecat al tulpinei. O atmosferă de balsame răcoroase învia suflarea și șoapta frunzelor, ușor clătinate de o lină adiere, se îngîna singură cu susurul greierilor ascunși în frunziș. Prin acele locuri misterioase, scăldate acum de razele amiezei, poștalionul meu înainta pe țăcăneală ; surugiul, spre a îndemna caii, învîrtea uneori biciul alene peste capul lor, ș-apoi le adresa, din cînd în cînd, cu glas domol, strigătul prelungit de :* hai, băieți ! *Roatele briștei tăiau făgașe subțiri pe iarba plăpîndă a pămîntului jilav, și tot echipajul pășea cu o moale legănătură“ (op. cit.*, III. p. 16).

De la Vasile Alecsandri nimeni nu evocase natura și sentimentul omului în mijlocul ei dintr-o apropiere atît de viu resimțită. Dar pe cînd, pentru Alecsandri, natura este mai cu seamă un tablou văzut, formă și coloare pîlpîind în glorie solară, Odobescu resimte mai cu seamă farmecul ei muzical, miile de glasuri care compun armonia ei nedeslușită. Iată renumita descriere a Bărăganului în *Pseudo-kinegeticos : „Cînd soarele se pleacă spre apus, cînd murgul serei începe a se destinde treptat peste pustii, farmecul tainic al singurătății crește și mai mult în sufletul călătorului. Un susur noptatic se înalță de pre fața pămîntului ; din*

adierea vîntului prin ierburi, din țiriitul greierilor, din mii de sunete ușoare și nedeslușite se naște ca o slabă suspinare eșită din sînul obosit al naturii“ (op. cit., I, p. 107). Iată și tabloul cu atîtea note muzicale, al unei calde zile de aprilie : *„...șezînd acuma colea, fără grijă, răsturnat în jețul meu, privind liniștit pe fereastră cum mugurul liliacului se despică și-nverzește subt aburoasele sărutări ale soarelui de aprilie, și ascultînd, cu o dulce răpire, cum vrăbiile limbute ciripesc și cum brotăcelul cîntă vesel înturnarea zilelor calde, te încredințez că mi-ar place să străbat — fără totuși de a mă mișca din loc — și codrii umbroși, alergînd cu gîndul în goana cerbilor...“ (op. cit.*, I, p. 148).

Acestui simț muzical îi datorește Odobescu succesele sale cele mai mari ca scriitor. Căci nemulțumindu-se a primi armoniile naturii, ci dorind a le produce el însuși, simțul său muzical stă la originea largilor cadențe în care și-a scris paginile cele mai bune. Unul din editorii lui Odobescu, d-l Șt. Bezdechi, notînd interesante observații stilistice, remarcă ritmul domol al perioadelor odobeștene : un ritm care ar corespunde și felului omului și — desigur — sfătoșeniei debitului său, nezorit să ajungă la un capăt, complăcîndu-se pe cărările laterale, unde asociația sa neistovită îl atrage tot timpul. D-l Șt. Bezdechi încearcă să justifice tehnic impresia desfășurării liniștite a frazelor lui Odobescu, ritmul lor „andante“ sau chiar „lento“, reținînd două procedee tipice : 1) „hiatul“ (*„pare că, să o primească, le aș afla, să o lăsăm“* etc.) prin care accentele cuvintelor esențiale îndepărtîndu-se unele de altele, spațiul interior al frazei crește în consecință, 2) „clausulele masculine“, adică sfîrșitul ritmat al frazei printr-o silabă accentuată, o particularitate deseori folosită și grație căreia pare că *„după fiecare perioadă, scriitorul nezorit se odihnește ca după o muncă dusă la bun sfîrșit“*[1].

Dar armonia lentă a perioadei lui Odobescu provine și din bogăția ei arborescentă, obținută prin încatenarea unui mănunchi de propoziții subordonate pe trunchiul uneia sau a mai multor propoziții principale. Observate în structura lor, perioadele lui Odobescu sînt de două tipuri. Unele prezintă o structură duală, prin dubla lor propoziție principală de al căror trunchi elementele determinative se anină în cupluri succesive : *„A fost fără îndoială un vînător inspirat și a știut să mînuiască bine arcul și săgețile, artistul subt a cărui daltă s-a mlădiit statua Dianei de la Luvru, acea mîndră și sprintenă fecioară de marmură, care s-avîntă, ageră și ușoară, sub crețurile dese ale tunicei ei spartane, scurtă în poale și larg-despicată la umeri“ (op. cit.*, I, p. 133). Alteori, structura perioadelor este ternară : *„Acela ar clădi cu sfinte miresme, cu smirnă și cu tămîie altarul vînătorilor, povestind cum sălbaticul uriaș al anticelor legende germa-*

[1] Șt. Bezdechi, în *Introducere* la *Pseudo-kinegeticos*, ed. Tipografiile Române Unite, București, f. a., p. 49.

nice, cum vînătorul afurisit care-și vînduse sufletul către diavol pentru ca să poată lovi tot drept, printre brazi și printre stînci, cum acea fantastică ființă a posomorîtelor visuri păgîne, printr-o minune cerească, se prefăcu în blîndul și cuviosul episcop și apostol al Ardenelor *creștinate !“ (op. cit.*, pp. 132—133). Perioada ternară are un aspect deosebit de bine condus, cînd în succesiunea celor trei propoziții relative care o compun, cea din urmă dobîndește o dezvoltare izbitor mai mare decît cele două care îi premerg, producînd astfel impresia unei piramide odihnindu-se măreț pe larga ei bază masivă : *„Acela ar lăuda-o cîntînd imnul elenicei Artemide, zgomotoasa sor-gemene a* argintarcatului *Apolon și venerata fecioară care poartă săgeți de aur, bucurîndu-se de larma vînătorească ; care prin codri umbroși și pe piscuri furtunoase, străpunge cerbii ; care întinzîndu-și auritul arc, azvîrlă darde ucigătoare de se cutremură creștetul înalților munți, de răsună pădurile întunecoase sub gemetele fearelor izbite, de se înfiorează pămîntul și marea cu toți peștii din ea“ (op. cit.*, I, p. 132). Este probabil că faima de stilist a lui Odobescu se datorește mai cu seamă bogăției bine stăpînite a perioadelor sale, pe care de la Bălcescu nimeni nu știuse a le dezvolta cu un suflu mai larg, cu un mai armonios simț muzical, în întreguri sintactice mai bine articulate. De la Bălcescu, nimeni mai bine ca Odobescu nu reprezentase în proza noastră ceea ce retorica clasică numea „cadența“ și „numărul“. Dar pe cînd la Bălcescu, numărul și cadența sînt mijloace în serviciul elanului și al înflăcărării sale și sînt adaptate la acestea printr-un fel de constrîngere internă, ele sînt la Odobescu procedeele preexistente ale unui scriitor savant, ale unui amator de artă, istorie și folclor care le aplică materiei sale prin convenție stilistică academizantă.

3 ANGHEL DEMETRIESCU

Printre scriitorii savanţi care, la sfîrşitul veacului trecut, îmbogăţesc proza românească cu tot ceea ce le aduce cultura lor formată în frecventarea clasicismului, trebuie amintit şi Anghel Demetriescu, cu atît mai bune motive cu cît publicînd destul de puţin în viaţă şi rămas aproape necunoscut pentru posteritate, locul şi valoarea lui rămîn încă a fi determinate. Temperamentul stilistic al lui Anghel Demetriescu aminteşte de aproape pe acel al lui Maiorescu, a cărui artă scriitoricească el o descrie o dată cu caracterizări care i s-ar potrivi lui însuşi şi cu proclamarea unor principii care sînt în orice caz ale sale : „*Acest stil*, scrie Anghel Demetriescu, *se distinge printr-o transparenţă cristalină, o eleganţă fără pretenţiuni şi o amploare impozantă a perioadelor. Totul este firesc, însă în acelaşi timp îngrijit. D-lui Maiorescu nu-i place amestecul genurilor literare, şi de aceea d-sa se*

fereşte de a întrebuinţa în proză aşa-numitul stil poetic, cu imaginile şi metaforele sale. Desigur, acele imagini prelungite ce le găsim la unii din prozatorii noştri sînt nişte podoabe de un gust îndoios ; ele seamănă cu nişte haine lungi ce se tîrăsc pînă la pămînt, şi din care ideea se poticneşte sau nu se mai vede. Drept vorbind, stilul metaforic este stilul inexact ; căci cel ce iese din expresia scurtă şi directă, spre a se arunca în dreapta şi în stînga în tropi, dovedeşte că nu are în minte-i ideea limpede, şi că, neputînd să ne-o dea de-a dreptul, ne arată obiectele cu care ea seamănă. Stilul aşa-numit poetic arată mai mult slăbiciunea decît energia intelectuală a scriitorului“ (*Opere*, ed. Ovidiu Papadima, pp. 332—333). Textul acesta este cu atît mai important cu cît el este cel dintîi în care proza de idei ia o limpede cunoştinţă de sine, de funcţiunea şi frumuseţile ei proprii, făcute din precizie şi energie.

Un astfel de stil curăţat de aportul incongruent al imaginaţiei, dar nedispreţuind comparaţia măsurată atunci cînd ideea are să profite din ea, tinzînd spre lapidaritate, este deopotrivă al lui Maiorescu, ca şi al lui Anghel Demetriescu, care nu o dată în descrierea oamenilor şi a operelor lor găseşte formula cu adevărat pregnantă. Mai cu seamă în latura portretelor fizice şi morale, aflăm, sub pana lui Anghel Demetriescu, reuşitele sale scriitoriceşti

cele mai importante. În seria portretelor politice și parlamentare, din care Anghel Demetriescu și-a făcut o specialitate egalată de puțini alți cronicari, arta oratorică a lui Take Ionescu este evocată odată cu multă forță, deși cu folosința destul de accentuată a procedeului amplificării retorice. Portretul parlamentar al lui Maiorescu i se alătură cu aceleași caractere. Ceea ce teoreticienii vechi desemnau ca partea de „acțiune" în arta vorbitorului, ne este înfățișat aci prin comparația susținută cu meșteșugul strategilor și a marilor generali. Cititorul de azi poate judeca aceste portrete prea compuse, prea fastuoase, prin savantele lor comparații sau prin largile lor dezvoltări, uneori în perioade ternare, cu nimic mai prejos decît acele ale lui Odobescu. Acest cititor va prefera deci trăsătura rapidă și tăioasă, ca atunci cînd va evoca în Kogălniceanu *„un amestec straniu, dar fatal de versatilitate bizantină și brutalitate feudală, de vițiile regimului vechi și de nobilele aspirații ale secolului nostru... un mixtum compositum de tiran și democrat, un Pisistrat care la nevoie devine Perikles"* (p. 311), sau cînd, pentru a ilustra contrastul dintre Kogălniceanu și Katargi, va imagina grăitorul apolog : *„Dar acest atlet al arenei parlamentare, acest rege al politicei, avea un adversar de care se temea mai presus de toți. Acesta era Barbu Katargiu. Leul se temea și el de cineva ;* acela era un om" (p. 317). În studiile de literatură și estetică ale lui

Anghel Demetriescu, cititorul de azi este de asemeni plăcut surprins să constate cum demnitatea în expresie, echilibrul formulărilor luminoase și al analizelor liniștite au păstrat tinere toate acele pagini în care autorul lor înscrie una din etapele vrednice de luat în considerație ale stilului ideologic.

4 NICOLAE IORGA

Puternicul temperament de scriitor al lui Nicolae Iorga a primit în sine și a fructificat mai toate directivele stilistice ale veacului al XIX-lea. Regăsim în operele variate și atît de numeroase ale scriitorului, încît o cuprindere integrală a lor reclamă studii pregătitoare pe care încă nu le avem, atît directiva retorică a scriitorilor militanți dinaintea jumătății veacului trecut, cît și darul caracterizării fizice și morale a primilor realiști, cît și notația plină de coloare a peisagiului și a furnicarului uman din operele călătorilor romantici și ale realismului artistic de mai tîrziu. Sinteza acestor îndrumări este însă cu totul personală, încît o pagină de-a lui Nicolae Iorga este un lucru absolut individual, imposibil de a fi confundat cu produsul altei pene, dusă, precum este, de valul clocotitor al unei mari tensiuni. Dacă atmosfera morală în care plutește

oricare din paginile lui Bălcescu este „cucernicia", aceea a scrierilor lui Nicolae Iorga este „lupta". Nu este rînd desprins din opera acestuia, nu există vreo expresie a unei păreri sau a unei impresii oricît de particulare, care să nu fie apărată sau cîștigată împotriva cuiva. Iată, de pildă, o pagină în care scriitorul povestește amintiri din vremea petrecerii sale ca student la Paris : *„Dumineca, încercam excursii în împrejurimi. Dar atîta lume se arunca asupra tramvaielor, unde se făcea controlul biletelor, și asupra cochetelor* bateaux-mouche[1] *de pe Sena, încît groaza și dezgustul pe care mi l-a inspirat totdeauna îmbulzeala omenirii nerăbdătoare de a lua cît mai repede un loc cît mai bun mă făcea să mă întorc, adesea, înapoi. N-am cunoscut casa unui coleg francez, burghezia acestei societăți așa de prudente și de econoame ferindu-se, cu dreptate, de orice străin care n-ar fi fost îndelung și cu îngrijire verificat. La profesori nu era obiceiul să se meargă, și încercări făcute naiv mi-au dat lecții usturătoare. Nu știu cum, și prin cine, m-am pomenit însă într-o seară în bogatul apartament al lui Emile Picot, fostul secretar al prințului Carol, cercetătorul literaturii noastre trecute și al cîntecului nostru popular... Îmi aduc aminte că, vorbind tot despre lucruri românești care plictiseau vizibil pe atunci așa de voinica și de blonda doamnă Picot, eruditul francez mi-a po-*

[1] Vaporașe (fr.) (n. ed.).

menit cu admirație de Nicolae Mavros, care, spunea el, «era singurul om în stare a vorbi franțuzește ca în secolul al XVIII-lea»“ (O viață de om, I, 1934, pp. 206—207). Interesanta pagină ne vădește un om luptînd. Amintirea excursiilor neizbutite ale studentului apare în forma luptei pentru un loc și a sentimentelor de „groază“ și „dezgust“, pe care i le provoca îmbulzeala. Lipsa de acces în casele burgheziei determină atitudinea scriitorului : această societate se ferea, „cu dreptate“, de orice străin... Încercarea de a vizita pe profesori dă loc la „lecții usturătoare“. Conversația cu Emile Picot, în timpul unei întrevederi neașteptate, „plictisea însă vizibil pe atunci așa de voinica și de blonda doamnă Picot“. Omul care își amintește în acest chip n-a înregistrat cu pasivitate evenimentele și nu și le reamintește acum din poziția unui contemplator liniștit. El le-a trăit în clipa primei lor percepțiuni și le reînvie acum, în amintire, într-o stare de participare extrem de activă, care îl face să se oprească cu preferință asupra elementelor de luptă și de împotrivire, să fixeze expresia sentimentelor sale reactive și să execute o seamă de acte de aprobare și dezaprobare. S-a spus că Nicolae Iorga este un polemist. Și de fapt oamenii și lucrurile nu trăiesc în fantazia sa decît în lumina atitudinii de simpatie sau, mai des, de împotrivire, pe care acestea i-o provoacă. Prin această particularitate, întregul scris al lui Nicolae Iorga trăiește în atmosfera unui vibrant dramatism, care alcătuiește și

calitatea lui cu neputință de trecut cu vederea. Din punctul de vedere al istoriei literare, filiația unui astfel de temperament din acel al lui Heliade-Rădulescu, al cărui suflet clocotitor îi colorează atît de caracteristic opera, este un fapt evident, deși ceea ce continuă să-i separe este, alături de o decență superioară în expresia sentimentelor de indignare și revoltă, resursele unui talent netăgăduit superior.

Portretul omului fizic și moral alcătuiește unul din sectoarele cele mai glorioase ale artei scriitoricești a lui N. Iorga. Notarea fizionomiei, a amănuntului plastic, sub care se adună vaste semnificații, reține de multe ori pana scriitorului. Iată-l pe Alexandru Vlahuță : *„liricul cu glas adînc vibrant, cu vorba socotită, care ducea cu sine un trist mister, cu toată momentana viață fericită, și cu ochii adînci, cîteodată străbătuți de scîntei, cari răsăreau impresionant din întunecata față, tăiată de multe brazde, asupra căreia se lăsa pe frunte aripa de corb, ruptă parcă din pasărea lui Edgar Poe“ (ibid.,* p. 196). Cine a privit vreodată chipul lui Alexandru Vlahuță, cu fața lui adînc brăzdată, deasupra căreia odihnea greaua șuviță neagră de păr, tăind în diagonală fruntea, nu poate să nu tresară în fața adevărului acestui portret. Dar cine se oprește, parcurgîndu-l, la comparația șuviței negre de păr cu pana pasării lui Edgar Poe, corbul fatalității și al regretului mistuitor din renumita viziune a poetului american, simte deodată lărgin-

du-se perspectivele morale ale portretului, pînă la stratul acelor tragice predestinări, pe care Vlahuță părea în adevăr a le duce cu sine. Nenumărate sînt, în scrisul lui N. Iorga, aceste rapide fulgerări care luminează și suprafața și adîncimile. În anii neutralității din 1916, intuiția scriitorului reține din apariția de luptător a lui Nicolae Filipescu *„dîrza deciziune, ieșind și din rotunzii ochi de leu, din aspra față pătrată, din războinicul păr scurt, aspru, drept, din înfățișarea de cărunt general de cavalerie a lui Filipescu, devenit ca o încorporare a vechii boierimi luptătoare, care cere numai pinteni și suliță“* (*ibid.*, vol. II, p. 223). Convergența efectelor în această scurtă viziune este vrednică a fi considerată mai de-aproape. După calificarea morală: „dîrză deciziune“, apar intuițiile fizice menite s-o sprijine: „ochii de leu, aspra față pătrată, războinicul păr scurt și aspru“, peste care se adaugă îndată comparația revelatoare: „înfățișarea de cărunt general de cavalerie“, însoțită de acea sugestivă prelungire a perspectivelor, atît de caracteristică pentru arta scriitoricească a lui N. Iorga: Filipescu părea „o încorporare a vechii boierimi luptătoare, care cere numai pinteni și suliță“. Altădată, tot despre Alexandru Vlahuță, pe care îl numește „un suflet adînc“, intuiția devinatoare a lui N. Iorga coboară adînc pentru a afla caracterul profund religios, inițiatic, al modelului său: *„Dintr-o familie care-și trecea din generație în generație ca o misiune mistică, în legătură cu ceea ce natura cuprinde mai tăinuit și sufletul omenesc ascunde mai cu pază, el avea în figura lui brăzdată adînc, din tinerețǎ încă, plină de umbra propriilor sale gînduri, în ochii de o așa de înțelegătoare lumină tainică, urmărind toate, dar răsfrîngînd numai izvorul ei neștiut, enigmatic, în glasul potolit, care părea că recitează litanii dintr-o carte pe care nimeni altul n-avea voie s-o deschidă, în sonoritatea religioasă a intonațiilor sale, ca și cînd, fără poza, care-l scîrbea la alții, de la sine ființa-i toată se concentra într-o formulă fulgerător de justă, avea, zic, ceva ocult și sacru. Era în trupul mic, dar vînjos, ușor îndoit de povară, dar capabil totuși s-o sprijine, unul din templele marilor mistere“* (*Oameni cari au fost*, II, p. 466). Măestritul portret, desenat în stil rembrandtian, cu alternări de umbre și lumini, cu reflexe proiectate de un misterios focar lăuntric, se dezvoltă în jurul unei intuiții centrale pe care o aproximează prin mai multe trăsături succesive: tainica lumină a figurii eroului, glasul său de litanie, sonoritățile lui religioase, acel ceva ocult și sacru al întregii sale înfățișări, pînă la comparația revelatoare, care se prezintă atunci cînd tot ce precedase o cerea cu toată puterea: trupul lui Vlahuță, purtătorul acestei sacre vieți spirituale, era „unul din templele marilor mistere“. Recitiți încă portretul lui Spiru C. Haret, unde intuiția, ca să spunem așa, nu mai este spațială, ci temporală, pentru că ea nu cuprinde o fizionomie și un caracter, imobile și monumentalizate prin

moarte, ci un destin, o viață de osteneli pînă la suprema odihnă a somnului de veci: *„Dintre noi pleacă azi un călător foarte obosit. Timp îndelungat, cu nesfîrșită rîvnă și cu silințile cele mai mari, a străbătut, între prieteni cu alte gînduri și între ajutători care se gîndeau înainte de toate la sine, ținuturi în care, lîngă bogăția cea mai nemeritată, lîngă cultura cea mai zădarnică, lîngă cel mai obraznic triumf, se zbuciumă în adînc întunerec și în mare sărăcie, ca răsplată pentru toată munca ei fără răgaz și pentru toate jertfele ei fără sfîrșit, o întreagă națiune. Și călătorul cel fără odihnă lăsă la o parte pe cei ce n-aveau nevoie de altceva decît numai de cîștiguri înnoite și de laudă proaspătă, pentru a îngenunchia înaintea celui căzut de greutăți și a apropia de buzele lui arse băutura dătătoare de viață. Și a făcut așa an de an, pînă ce i s-a înălbit părul de muncă, pînă ce bolile ostenelii s-au atins de dînsul și el însuși a căzut în marginea drumului celui greu, așteptînd ultima datorie față de dînsul“* (*Oameni cari au fost*, II, p. 39). Străvechea intuiție mistică a vieții ca drum revine și în această pagină. Ceea ce ni se evocă este drumul unui samaritean, al unui călător „obosit“, covîrșit de „silințele cele mai mari“, mergînd „fără odihnă“ către cel îngenunchiat de greutăți, mulțimea, căreia Haret i s-a devotat și de ale cărei „buze arse“ bunul samaritean apropie „băutura dătătoare de viață“. Și pentru că de data aceasta ni se înfățișează nu un caracter imobil, ci o viață, ceva

care se dezvoltă în timp, drumul bunului samaritean, profunda intuiție, dar și marea pricepere a scriitorului, recurge la forma narațiunii epice și biblice, cu frazele debutînd prin conjuncția „și“.

Nu numai omul și viața, dar și peisagiul prilejuiesc lui N. Iorga unele din paginile sale cele mai izbutite. Apropierea de Vasile Alecsandri este, în această privință, unul din rezultatele cele mai neașteptate ale analizei literare. Iată această descriere a Ragusei, pe care scriitorul o cunoaște încă din anii tinereții sale[1]: *„Dacă marea o voiești, mai du-te la acel dumnezeiesc oraș al Ragusiei dalmatine, cu ziduri sure înălțîndu-se parcă din marea de cobalt fără valuri, sub cerul de un nemilostiv albastru ca al Africei uscate: porți întunecoase, străzi de palate în jurul domului bătrîn, pretutindeni reminiscențe din vremea republicii, piețe îngrămădite de fructele Sudului, migdale și smochine proaspete; mari case pustii, pline de diplome și de portrete, fine tipuri aristocratice răsărind dintre florile roșii ca sîngele ale oleandrilor, și, afară, cîmpii din care răsar, ca la noi, prunii ori cireșii, smochini și portocali, buruienile țepoase ale unei vegetații africane; iar, după ziua caldă, lină, grea de splendoare, copleșitoare de frumusețe, în răcoarea serii, pe malul de piatră, de cealaltă parte, de către munte, venind călări, în superbele lor costume roșii, violete, cusute cu aur, țăranii slabi și țărancele palide*

[1] Cp. și pasagiul din *O viață de om*, I, p. 285.

din Herțegovina, care te întîmpină, străine! cu un dobr vecer, *o «bună seară» ca pe vremea patriarhilor. Frumoasă iarăși marea la Cattaro, în golful fără pereche, plin de răsfrîngerea razelor soarelui în stînca lucie, unită cu adîncul albastru de pretutindeni, dă golfului o înfățișare absolut fantastică, cu luntrile de formă veche, în care izbucnește roșul aprins al scufiilor pe care le poartă bărbații și femeile sub cerul cu străluciri metalice" (Cinci conferințe despre Veneția*, 1926, pp. 8—9). Profuziunea meridională a colorii, ba chiar și accentuarea caracterului „fantastic" al viziunii amintesc peisagiile lui Alecsandri. Mișcarea generală a descrierii, cu introducerea ei retorică *(„Dacă marea o voiești, mai du-te la acel dumnezeiesc oraș al Ragusei dalmatine")*, cu apelul către convorbitor *(„țăranii slabi și țărancele palide din Herțegovina, care te întîmpină, străine!")*, dau însă întregului tonul ei propriu și de neconfundat. Vrednică a fi reprodusă este această evocare desprinsă tot din vechile amintiri dalmatine ale autorului: *„În ceasurile libere străbăteam acest mal așa de frumos și așa de singuratec. Era ca o coborîre lină în trecutul a cărui taină o căutam pentru studiile mele. Pe drumul spre Gravosa, Gruj al slavilor, întunecații pini maritimi se ridicau din îmbelșugata vegetație pe care soarele o săruta fără s-o îngălbenească. Departe, insula Lacrome ascundea mînăstirea ei tăcută printre copacii deși ai livezilor. Iar în orașul însuși cărări misterioase duceau printre case albe pe care*

le înfloreau în cerdace oleandri palizi fără mireasmă, și rîsete după perdele trase, unde blonde patriciene cu strămoși înainte de cruciate pîndeau ce li se năzare, izbucneau clare și zglobii" (O viață de om, I, pp. 285—286). Peisagiul este construit din note misterioase, ca și trecutul pe care tînărul studios încerca să-l refacă din mărturiile arhivelor și din acele ale așezărilor omenești. Întunecații pini maritimi apar alături de tăcuta mînăstire a insulei, de cărările misterioase, de vegetația pe care soarele n-o îngălbenește, ca și cum ea ar aparține vecinăciei, de oleandri, palizi ca și moartea, și fără miresme, adică fără ceea ce poate apărea ca duhul însuși al vieții. Dar în mijlocul acestui peisagiu care ne ademenește cu adierile lui din eternitate, izbucnesc deodată rîsetele vesele și zglobii ale patricienilor aparținînd anticei rase a regiunei. Accentul vieții se introduce astfel în pictura locului, ca un element de contrast menit să adîncească solemnitatea imobilă, sustrăsă parcă devenirii, a impresiei anterioare. Cu astfel de mijloace, se afirmă în scrisul lui N. Iorga arta unui peisagist romantic, din descendența lui Chateaubriand.

S-a vorbit uneori despre N. Iorga ca despre un talent prin excelență retoric. Și, fără îndoială, atitudinea sa luptătoare, apelul direct la ascultător, mulțimea digresiunilor pe care, fără șovăire, le primește în scrisul său, sînt tot atîtea modalități de manifestare ale unui temperament literar retoric. Dar dacă tehnica esențială a retoricii este

amplificarea, dezvoltarea prin varierea aceluiași motiv, sînt multe cuvinte pentru a situa arta lui N. Iorga în alt sector decît al retoricii tradiționale. Căci ceea ce pare preocuparea statornică a acestui scriitor este mai mult tendința de a sili impresiile să intre într-un spațiu relativ restrîns, decît aceea de a dezvolta. Metoda sa e mai mult sintetică, decît analitică. Chiar cu prilejul portretisticei lui N. Iorga am remarcat rapiditatea elocventă a trăsăturii, marile efecte culese din scăpărarea de fulger a unei singure comparații sau metafore. În genul portretului rapid și al caracterizării morale concise, autorul *Oamenilor cari au fost* a serbat unele din triumfurile sale scriitoricești cele mai de seamă. Dacă acum analizăm structura perioadelor sale, este cu neputință a nu observa, în bogatele lor arborescențe, mai degrabă o preocupare de concentrare decît una de amplificare.

În largile perioade ale lui N. Iorga disting două tipuri. Cel dintîi este al perioadei care își dezvoltă curba ei ideologică între puncte foarte îndepărtate, încît sfîrșitul perioadei ajunge la notații neașteptate și oarecum eterogene față de punctul de plecare. Iată o perioadă aparținînd acestui tip, culeasă din amintirile studentului de altă dată în capitala Franței : „*Văd încă pe grosul tenor Escalaïs, basc după care se nebunea Parisul, și pe cîntăreața cu glasul clar, dur și sec, d-na Melba, spre care atenția parizienilor se îndrepta mai mult pentru că știau legătura ei cu blondul pretendent*

la tron, ducele de Orléans, care, mai tîrziu, cumințit, dar nu pentru prea multă vreme, a luat în căsătorie, cînd eram eu la Viena, pe osoasa nepoată a lui Franz-Joseph, Maria-Doroteia“ (*O viață de om*, I, p. 206). Această caracteristică perioadă pornește, așadar, de la amintirea tenorului basc Escalaïs și poposește la aceea a Mariei-Doroteia, nepoata lui Franz-Joseph. Spațiul interior al acestei construcții gramaticale și stilistice este foarte larg. Dar încercarea de a introduce în aceeași construcție notația unor lucruri atît de deosebite este, fără îndoială, produsul unei tendințe acumulative și concentrative. Al doilea tip al perioadei iorghiste este acela care anină de firul unei propoziții principale sau al mai multor propoziții principale coordonate, propoziții secundare subordonate, acumulate parcă dintr-o nevoie de a nu lăsa să scape nimic din ceea ce se prezintă fantaziei sau ideației scriitorului. Iată, în această privință, perioada în care ni se vorbește de Vasile Bogrea : „*Acest tînăr dorohoian, cu ceva sînge polon în vinele sale, profund latinist, excelent cunoscător al limbii grecești, inițiat în mai multe literaturi, ale căror opere le adunase în odăița nesănătoasă, pe care mulți ani n-a vrut s-o părăsească, a unei căsuțe lăturalnice, era și un filolog eminent, totdeauna nou în studiile sale, la care aducea informații nebănuite, și un poet, nu numai în suflet, dar și în formă, ascunzînd versuri scrise în ceasurile sale de absolută intimitate, și un orator de o rară varietate și de o uimitoare siguranță, în*

stare a însufleți o personalitate și o epocă, atunci cînd zugrăvea un fermecător film complet înaintea ascultătorilor“ (ibid., II, p. 257). Pe subțirele fir al ideii principale : „Acest tînăr dorohoian era un filolog eminent și un poet și un orator“ se angrenează numeroase determinări care îmbogățesc și completează portretul, dîndu-i înfățișarea unui întreg saturat. A dori să spună numeroase lucruri într-un spațiu relativ limitat și a dori să nu lase nimic afară, din cele ce poate spune, este îndoitul resort al tehnicei periodizante a lui N. Iorga. Acest amestec de sintetism și abundență este poate semnul cel mai izbitor al contribuției sale literare.

*

Portretul artistic al lui N. Iorga n-ar fi complet dacă n-am considera în el pe moralistul făuritor de sentințe și maxime, în care lapidaritatea maioresciană obține una din cele mai importante continuări ale sale și aceasta tocmai la acel artist al cuvîntului care, în alte aspecte ale operei lui, ne cucerește prin abundență și densitate.

„Moraliștii“ — în înțelesul franțuzesc al cuvîntului — sînt o speță rară în literatura noastră. Temperamentul liric, caracteristic pentru inspirația românească de pînă ieri, n-a îngăduit să se dezvolte, în condiții prea favorabile, felul reflexiv și critic, complăcîndu-se în a asocia termeni disparați ai experienței morale sau a disloca complexe tradiționale și unanim primite, de a reabilita obiectul

unei prejudecăți sau de a discredita pe acela al unei stime generale și prea ușor acordate. Gestul acesta de libertate spirituală îl schițează într-o sută de chipuri volumul *Cugetărilor* (Vălenii-de-Munte, 1911), manevrînd ironia, degajînd un avînt liric, improvizînd o scenă dramatică, aprinzînd un fulger dintr-o îmbinare de cuvinte, formulînd o încheiere cu un ton plin de revoltă sau de dispreț, emoționat sau august. *„O cugetare ? o lature de adevăr care scînteie“*. Scînteierea aceasta se produce în nenumărate feluri în colecția *Cugetărilor*. Fiind astfel produsul unei arte a fragmentului și improvizației, *Cugetările* nu schițează un sistem : șirul lor poate reveni uneori asupra unei idei, pentru a o nuanța sau chiar pentru a o contrazice. Însemnările de față vor încerca totuși să-și găsească poteca lor prin stufișul unei gîndiri atît de exuberante, reliefînd cîteva din motivele ei tipice, o dată cu producerea dovezilor unui talent realizîndu-se în conciziune sugestivă.

Am spus despre *Cugetări* că nu alcătuiesc un sistem, cu atît mai puțin un sistem filozofic. Puțina sa simpatie pentru filozofi și filozofie a manifestat-o N. Iorga în numeroase ocazii. *Cugetările* reiau astfel o temă cunoscută, cînd definesc pe filozof drept *„omul care și-a făcut o specialitate din ceea ce poate înlocui înțelepciunea la cine nu e înțelept“*. Zădărnicia ocupațiilor filozofice devine evidentă, dacă reflectăm că „filozoful creează întîi dificultăți pe care apoi le rezolvă — sau nu le re-

zolvă". La ce bun, în fine, străbaterea pînă la temeiul ultim al lucrurilor, pînă la absolutul pe care se sprijină lumea experienței concrete, cînd este știut că *„orbești pentru lume dacă privești numai absolutul"*. Mania filozofilor de a transforma totul în problemă, perplexitatea gîndului care iscodește fundamentele realului, depărtarea de singurul contact fecund pentru omenire, acela cu împrejurările particulare ale vieții, sînt tot atîtea idei pe care *Cugetările* le reiau, le multiplică, le variază, pentru a întări în noi prevenirea împotriva filozofiei. Este aci desigur o rezistență rezultată din îndoita sorginte a unui temperament istoric, orientat către aspectele individuale ale lucrurilor, dar și a unei firi de luptător, dornică să se regăsească printre împrejurările concrete, care opun rezistență, care pot fi mînuite, care pot fi învinse.

Etica ce se organizează în astfel de condiții nu va fi așadar o încercare filozofică de a lămuri cauzele și condițiile vieții morale. O astfel de întreprindere relativizează de altfel viața morală, făcînd-o să atîrne și să varieze în raport cu ceea ce nu este încă ea. Pe urma reflecției filozofice asupra moralei, apare scepticismul moral. Moralistul nu va dori deci să se găsească în rîndul filozofilor care zic : „morala se poate explica, prin urmare ea nu există". Autorul *Cugetărilor* știe că *„rădăcina convingerilor e experiența"* și etica pe care va dori să ne-o înfățișeze va fi aceea care se poate însuma din înmiitele lecții ale vieții. Căci spune N. Iorga, cu

una din acele formulări care nimeresc tonul proverbului popular : *„Înțelepciunea nu se împrumută cu carul, ci se cîștigă cu bobul"*. Sugerată de viață, o astfel de înțelepciune va folosi vieții. Așa, dacă e adevărat că filozofia nu e prea adesea decît *„coaja uscată a înțelepciunii"*, alteori ea este una *„în care omenirea poate locui"* și care știe să *„muncească tăcută un colț de ogor"*. Morala *Cugetărilor* va fi în acest din urmă fel un capitol pragmatic, unul din modurile în care viața încearcă a se instrui pe sine.

Inspirîndu-se din viață și lucrînd pentru ea, propozițiile *Cugetărilor* nu pot recunoaște nicicînd o altă autoritate decît a vieții. În cuprinsul vieții și al naturii se găsesc criteriile bunei judecăți, ale dreptei conduite morale și ale fericirii. Dar ridicată la rangul unui principiu suveran, viața autorizează o morală care trebuia să se izbească neapărat de toate acele orientări tradiționale, unde o putere care depășește viața precizează, comandă și opune din afară binele și dreptul. Și de fapt morala ce se poate înfiripa din *Cugetări* marchează cele mai multe contraste față de etica religioasă. Etica religioasă operează în adevăr în numele unei autorități al cărui fel de a lucra asupra conduitei constă într-o constrîngere, care compromite caracterul de libertate al oricărei hotărîri morale. Atunci *„moralitatea sprijinită pe religia singură nu merită numele ei ; ea e mai totdeauna o tînguială vulgară ori o groază josnică"*. Etica religioasă apoi comandă totdeauna. Ea nu se dezvoltă din spontaneitatea firii omenești.

Dacă *„prezentul a cunoscut mai ales religia care poruncește și face opreliști, viitorul va cunoaște fără îndoială pe cele ce fac ca sufletul omenesc să se ridice liber în lumină“*. În sfîrșit, în etica religioasă principiul binelui găsindu-se în afară și deasupra vieții, acolo de unde poate comanda și constrînge voința noastră, datoriile pe care ni le impune pot fi în afară de viață și uneori împotriva ei. Iată însă o împrejurare cu care etica vieții nu se poate declara împăcată. Tot ceea ce în etica religioasă înseamnă negație și depășire ascetică a vieții cheamă observația cugetătorului. *„Ciudată idee,* ni se spune, *aceea de a fi plăcut lui Dumnezeu numai pe cale negativă: nelucrînd dumineca, nemîncînd în posturi, neiubind toată viața, cum fac călugării, netrăind.“* Dacă se spune că în rai fericiții „stau“ în fața lui Dumnezeu, lucrul se explică fără îndoială din împrejurarea că *„pentru mulți oameni fericirea e o* stare“. Peste viață, în îmbrățișarea mistică a divinității, religia poate socoti atins scopul pe care și-l propune aspirația spirituală a omului. Dar etica vieții observă că *„fericirea nu poate fi decît în avînt, în faptă și cel mult în beția de mulțămire după fapta săvîrșită“*.

Activitatea este în adevăr manifestarea cea mai caracteristică a vieții și morala acesteia se poate dezvolta consecvent într-una a faptei și a vredniciei. Numeroase sînt propozițiile care s-ar putea spicui în *Cugetări*, pentru a ilustra acest neostenit îndemn spre activitate. Cîteva indicații în această

privință trebuie însă să ne ajungă. În legătură cu ideea de activitate, se precizează cele mai multe noțiuni morale. Dacă se întreabă astfel ce e fericirea, răspunsul vine o dată cu observația: *„leneșul uită că fericirea* negativă *nu se poate“*. Dacă întrebarea cade asupra temeiului libertății, răspunsul este *„libertatea e ceva care se merită și se cucerește și nu ceva care se cere cu răgaz“*. Dacă vrem să știm care poate fi fundamentul dreptului, al dreptului de proprietate, de pildă, la afirmația unui Proudhon: „Proprietatea e un furt“, moralistul poate răspunde: „Cea nespornică, da“. Dacă dorim a cunoaște care e limita iertării, e bine a ne aminti că *„cel mai sigur mijloc de a nu greși e a nu lucra“*. Stabilind valoarea morală și criteriul prețuirii ei în legătură cu viața și activitatea, ce va deveni această etică imanentă în fața divinității și a morții, acolo adică unde omul se simte înălțat peste viață și la limita ei? O întrebare nouă își cere acum răspunsul.

Cugetările, despre care am văzut cîte rezerve esențiale au față de morala întemeiată pe un principiu transcendent, nu sugerează însă niciodată o stare de spirit ireligioasă ci una plină de fervoare. Ele divulgă o dată cu mult spirit libera cugetare, reflectînd în același timp cu subtilitate raporturile în care se găsește ea cu religiozitatea pe care o combate, drept *„sluga religiei care s-a îmbătat duminica și nu mai vrea să știe de stăpîn“*. Religia, care poate intra în spațiul menținut prin această

înlăturare a liberei-cugetări rebele și vulgare, nu e primită însă fără nici o critică. Elementul revelat și mistic pare a fi mai degrabă nesocotit „*Lucruri mai presus de natură*, ni se spune, *sînt acelea ce stau în afară de partea naturii pe care oamenii au ajuns a o cunoaște și înțelege.*“ Oamenii pot deci ajunge odată să cunoască și să înțeleagă chiar ceea ce pare astăzi deasupra firii. În chipul acesta putem prevedea un timp cînd Dumnezeu însuși va fi restituit naturii, pe care astăzi i-l opunem, înălțîndu-l deasupra ei. „*Găsim natura nedreaptă fiindcă-i cerem să ni meargă bine, călcîndu-și legile. De aceea o supunem lui Dumnezeu, desfăcîndu-l dintr-însa.*“ Dar Dumnezeu, care e problematizat ca persoană deasupra naturii, poate rămînea mai departe o putere activă înlăuntrul ei. Vom vedea îndată cum etica imanentă a vieții se învecinează și în propozițiile *Cugetărilor* cu o religie imanentă, cu un panteism de caracter moral, așa cum se întîmplă de altfel și în sistemul etic și religios care îi seamănă mai mult, acela al lui Jean-Marie Guyau.

Despărțită deocamdată de elementul mistic, religia ar putea degenera într-un simplu formalism cultic. *Cugetările* previn dificultatea, înfățișînd cultul drept acel „*formalism vulgar al celor ce-și interzic, urmîndu-l, orice nevoie nouă a sufletului lor*“. Alteori însă cultul e prezentat ca agentul care poartă și întreține acțiunea morală a religiei. „*N-a fost o religie care, dispărînd, să nu fi lăsat, cu multe prejudecăți și un praf întreg de formalități, omenirea ceva mai bună*“. Alteori, în fine, sîntem invitați să recunoaștem în formele cultice și tradiționale ale religiei „*încă una din legăturile solidarității umane*“. Cultul este așadar în *Cugetări* obiectul unei aprecieri împărțite. Valoarea factorului moral în schimb, care împreună cu cel mistic și cu cel cultic întregește conținutul religiei, este totdeauna recunoscută, deși nu în felul în care el se înfățișează în religiile revelate și transcendente. Am văzut și mai sus cum morala *Cugetărilor* nu vrea să fie aceea a tablelor de legi, decretate și coercitive, ci aceea care rezultă din însăși spontaneitatea creatoare a vieții, singura în acord cu libertatea care conferă prețul și calificarea faptei morale. Această forță morală dinamică este împodobită apoi cu atributele divinității. Despre Dumnezeu, *Cugetările* nu vorbesc decît ca despre o energie morală creatoare, lucrînd panteistic înlăuntrul lumii. Astfel se va putea preciza legătura dintre Dumnezeu și om, nu ca aceea dintre tatăl și fiii săi, așa cum o înfățișează transcendentalismul *Vechiului* și *Noului Testament*... Dumnezeul-forță morală se continuă mai degrabă în conștiința umană, în puterea ei nesfîrșită de creație : „*Sîntem nu numai făpturile, ci urmașii lui Dumnezeu, conștiința activă care creează mai departe, individualizîndu-se, fără a se fărîma*“. Către acest Dumnezeu al puterii morale, pietatea și fervoarea omului se adresează nu prin gîndul care se desparte de viață,

ci prin însăşi fapta vieţii rodnice şi curate : *„Roagă-te lui Dumnezeu cu viaţa ta!“*

Cum va apărea însă moartea în ochii acestei etice a vieţii ? *Cugetările* fac un loc mare meditaţiei asupra morţii. Adeseori în şirul patetic al acestor gînduri închinate vieţii, apare amintirea teribilă, dar rectificatoare a morţii. Sînt în această privinţă unele reflecţii care ating cu o rară justeţe natura sentimentului pe care îl încercăm la gîndul sfîrşitului obştesc. *„Nu te temi de moarte,* ni se spune odată, *te temi de frica morţii.“* Absurditatea, sofismul profund al fricii de moarte îl înfăţişează ciudat observaţia : *„Durerea cea mare la moarte e că pleci fără a te putea lua pe tine“*. De ce apoi frica de moarte ? Moartea e tot o putere a vieţii, o reprezentare capabilă să îndrumeze energia înfăptuirilor. *„Gîndul morţii să-ţi fie în urmă, gonind spre faptă, nu în faţă, oprind.“* Pentru groaza care poate totuşi stărui, *Cugetările* ştiu să recomande sau arta stoică a familiarizării cu moartea, căci e firesc s-o *„primeşti necontenit în sufletul tău, cum, fără voie, o primeşti necontenit în trup“* sau mîngîierea frumos spusă, că *„prin moartea noastră păstrăm tînără lumea“*.

Această etică a fecundităţii, a entuziasmului moral, a bărbăţiei în faţa morţii nu se întovărăşeşte însă cu un accent deosebit de fericit smuls tovărăşiei cu oamenii. Semenul nostru comun nu e pictat în cartea ale cărei linii largi le-am evocat aci, nici generos, nici drept, nici prea isteţ, nici lipsit cu

totul de orice ridicol. Portretul moral al omului închegat din *Cugetările* lui Nicolae Iorga, nu poate fi măgulitor pentru nimeni. Vom trece asupra lui. Dar el explică acea pornire spre singurătate şi reculegere, care alcătuieşte accentul cel mai turburător al acestui breviar de înţelepciune şi îndemn. Astfel dacă trebuie să recunoaştem că e bine să stai sigur în durere chemînd pe alţii numai la bucurie : *„numai aşa vei avea tovarăşi nefăţarnici“*, vom înţelege de ce *„uneori după mult zbucium, te întorci la tine cu înduioşarea cu care întîlneşti un vechi prieten“*. Pentru fapta umană creatoare nu există astfel răsplată, ci numai mîngîierea singurătăţii şi a regăsirii tale. Dar e poate cea mai înaltă consolare, ştiinţa că cine se dăruieşte mai larg vieţii, mai generos pentru că nici un preţ nu o va plăti, mai nebuneşte pentru că o va pierde mai uşor, acela o va afla mai întreagă şi mai curată pentru sine. E poate aceasta învăţătura cea mai întăritoare a *Cugetărilor*, în formele acelei expresii pregnante, care, după Maiorescu, împinge cu un însemnat pas mai departe arta sentenţei.

VI REALISMUL ARTISTIC ȘI LIRIC

1 B. DELAVRANCEA

În 1885, anul în care apare, în frunte cu *Sultănica*, primul volum de scrieri în proză ale lui Barbu Delavrancea, erau găsite toate elementele generale ale formei nuvelistice care de aci înainte, timp de vreo trei decenii, domină întreaga dezvoltare literară. Negruzzi, Filimon și I. Ghica creaseră instrumentul de observație a realității, în scrieri în care intuițiile fanteziei se unesc cu mărturiile memorialisticei. Creangă revelase în vorvirea poporului și în tezaurul lui de ziceri tipice o bogată vînă a umorului și un larg cîmp de mijloace ale caracterizării literare. Eminescu introdusese reflecția filozofică și lirismul în proză. Slavici crease modelul analizei psihologice. O nouă generație de nuveliști și romancieri grupează toate aceste elemente, sporindu-le cu originalitatea fie-

căruia și stabilind structura realismului artistic și liric. Printre meșterii noului curent trebuie să ne oprim în primul rînd la Barbu Delavrancea.

Întinsul apel pe care îl face la vorbirea poporului se constituie într-un principiu conștient la acest artist căruia îi plăcea să teoretizeze, atunci cînd declară în *Românul* din 1887 : *„Nicăieri scriitorii, cu sau fără talent, nu sînt mai săraci în cuvinte ca la noi. Nicăieri nu vei găsi o orășenime cultă care să cunoască mai puțin numele uneltelor casnice, agricole, industriale, întrebuințate în țara lor, ca la noi. Nicăieri nu vei găsi mai mulți oameni care să cunoască mai puține nume de colori, de flori, de arbori. Și sărăcia de cuvinte cu adevărat românești și vii este dovedită mai ales prin credința cărturarilor de astăzi că o seamă de tineri au început să scrie în limba cronicarilor amestecată cu jargon popular. Ei numesc «cronicărism» și «jargonism» bogăția și frumusețea limbii, ei numesc «cronicărism» și «jargonism» ceea ce se aude în gura întregului popor, ceea ce ei nu știu, nu cunosc, n-au auzit, și nu vor înțelege niciodată, căci mintea lor le este amețită încă de copilăreasca revoluție literară de la 48."* [1] De fapt, împotriva acelora care vor fi atacat apelul la vorbirea poporului, cu tot ce poate aduce el ca varietate și pitoresc al expresiei [1], cercul vrăjit fusese sfărîmat de Slavici și Creangă. Delavrancea va păși deci pe urmele acestora, atunci cînd în *Sultănica*, pune în gura povestitorului, ca mijloace ale caracterizării sale, vorbiri precum : *„De harnică, harnică, n-are cum mai fi. Unde pune mîna, Dumnezeu cu mila. Sare din vîrful stogului și cade ca un fulg. În argea nu i se văd mîinile. Cînd toarce, mănîncă caierul. De cinstită, nu e obraz mai curat"* etc. pentru a nu mai aminti despre limbajul personajelor sale notat cu exactitate : *„E o fudulă, o luată din iele, n-are toate sîmbetele. Cînd umblă, calcă-n străchini. Numai nevastă ca toate nevestele n-o să fie Sultana aia... Ce are neica de nu i-a primit pețitul ? Au nu e voinic ? Ori e bețiv, stricător de case, zurbagiu ? Au n-are de pe ce bea apă ? He, he, fată proastă și țifnoasă, dă norocului cu piciorul. Da' de, om sărac și cu nasul în sus... Știe Dumnezeu ce face !"* (*Sultănica*, ed. Cultura națională, 1922, p. 13, 14). Ovid Densusianu îi atribuia lui Delavrancea dorința de a deschide porțile cetății literare graiului muntenesc, așa cum Creangă o făcuse pentru vorbirea moldovenilor săi. Precizarea filologică ar putea merge mai departe, stabilind ce datora Delavrancea țărănimii din preajma

[1] Cit. ap. N. Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane*, 1934, vol. I, p. 344.

[1] În discursul de recepție la Academia Română (1918), unde se face alăturarea lui Delavrancea de Creangă, Ovid Densusianu se declară încă împotriva „provincialismelor" celui dintîi, în numele unei nevoi de unificare a limbii literare.

Bucureștilor sau așezărilor țărănești recente din marginea lui și ce datora el altor părți ale țării, de pildă Cîmpulungului muntenesc și întregii regiuni a Muscelului, unde scriitorul pare a fi rătăcit mai mult timp și unde cu multă preferință stabilește cadrul nuvelelor sale.

Din vîna populară extrage Delavrancea și unele motive de basm, pe care nu le redă însă în felul neprelucrat al lui Ispirescu, prețuit de el cu multă căldură, ci le stilizează după modelul lui Eminescu și Odobescu, prin dilatarea elementului liric. În *Poveste*, domnița este astfel descrisă : *„Cînd își încingea talia cu betelie de aur și pornea ușor ca o umbră, la toți ai curții li se făcea frică, ca nu cumva vîntul să-i ofilească lumina feții, ori ca mijlocul să se frîngă sau ca piciorușele, în conduri de argint, să nu-i scape în crăpăturile pămîntului. Și cînd împărăteasa o scălda, căci nu lăsa nici o altă mînă s-o atingă, atît se rumenea fața și cutele apei, că împărăteasa nu-i mai zicea : «ai de te scaldă», ci «ai de fă apa mărgean»“* (*Între vis și viață*, ed. 1928, p. 13). Cînd Făt-Frumos se apropie, lirismul momentului găsește, pentru a se exprima, mijloace de felul acestora : *„Tim, tam, tim, tam, tam ușor, încet, prelung... o adiere de sunete, o mîngîiere dulce, un farmec de pe altă lume... Tim, tam, tim, tam, tam... ca o licărire depărtată care s-apropie, și iar s-afundă, și iar se întoarce... Dar cîntecul o gîdilă pe obrajii rumeni, și-i furnică din tălpile mititele pînă în creștetul luminos... Și i se păru c-aude un glas, un glas fericit care cînta și vorbea după tremuratul ușurel al chitării...“* (*ibid.*, p. 17). Puțini au fost prozatorii care au rîvnit să scrie mai dulce și să seducă prin asociații mai delectabile.

Din aceste prisosuri lirice ale basmului, trece în scrisul lui Delavrancea, ca un element aproape permanent al artei sale, ceea ce s-ar putea numi vorbirea frumoasă despre subiecte poetice. Delavrancea este, în literatura noastră, creatorul poemei în proză, pe care el o intercalează necontenit în povestirile sale, mai ales în acele ale unei prime epoce. Iată, de pildă, cuvintele bătrînului pescar Fanta, rostite în cadrul exotic al țărmilor adriatici, un cadru vrednic a fi umplut de o palpitare romantică a sentimentului, ca aceea care se destăinuiește, povestindu-ne : *„Într-o zi pluteam spre Triest. Despicam marea cu lopeţile. Îmi băteam joc de zborul goelanului. Și mă fierbea dorul d-a împărtăși lumii că la umbra dafinilor, pe unde ațipeam mîngîind pletele Cellei, nu e zi și nu e noapte ca orice zi și orice noapte, ci traiul zîmbet din stele ș-o simțire din alte lumi. Aș fi murit de fericire dacă aș fi închis numai în mine aceea ce toate inimile la un loc n-ar fi putut cuprinde. — O ! de ce vînturile nu mă deteră rechinilor. Viața n-ar fi murit, căci adormind pe talazuri, ca p-un pat moale, cea din urmă tresărire a dragostei ar fi călătorit veșnic ca o fășie de lumină ce colindă tot infinitul fără să se stingă vrodată“*. (*Fanta-Cella*, *ibid.*,

p. 136). Nuvela continuă în același ton pînă la acordurile muzicale ale finalului.

Cînd nu asistăm la explozia sentimentului, ni se destăinuiește cugetul învolburat al unui gînditor din aceeași clasă romantică cu *Sărmanul Dionis*, în cuvintele în același timp exaltate și sceptice ale *Trubadurului* : *„Nimeni pe lume nu va înțelege că o idee adînc înfiptă în mintea ta împreună cu un sentiment al ei este forța fatală care te poate duce la pieire sau te poate face un om mare. Și o idee în așa condițiuni este o realitate pentru om, mai brutală decît un bolovan pe care l-ar pipăi cu d-amănuntul. Eu poate să pier prada unor iluzii triste, după voi, a unei realități nedrepte, după mine. Deosebirea între noi e că eu vă înțeleg toate cuvintele vieții voastre, iar vouă vi se pare că le înțelegeți pe ale mele. Vă făliți cu pozitivismul vostru... Știința care studiază un creier mort este știința morții. Și nu tăgăduiesc, știința a înțeles pe deplin de ce moare un om și toate prefacerile prin care trece un cadavru, dar n-a înțeles nici pe sfert viața și schimbările ei. «Cauza unică și inițială» este o taină pe care nu cu algebra voastră o veți înțelege“* (*Trubadurul*, în vol. *Sultănica*, 1922, pp. 107—108). Delavrancea a rămas mai tot timpul un autor reflexiv. Nu numai în *Liniște*, unde enigmaticul medic povestește lupta sa sfărîmătoare cu moartea care îi răpise ființele iubite și cu știința care nu-l putuse ajuta, dar și în nuvelele de tip realist, ca în *Zobie*, unde ne este descrisă figura

unui idiot, prin a cărui noapte adîncă scînteiază lumina iubirii, povestirea faptelor este precedată de cugetările sugerate de splendoarea și bogăția naturii prin care cotește cărarea nefericitului : *„Dacă frumusețea naturii deșteaptă închipuirea, bogăția ei năbușește orice tresărire a omului. Cînd ea nu-și mai stăpînește uriașele minuni, omului îi răpește mintea, îi fură măreția inimii... Deschizîndu-i belșugul sînului, îi răpește bogăția minții. Peste ce-a făcut natura mai prăpăstios numai geniul și prostia stăpînesc. Aici pătrunderea fără seamăn și neghiobia fără pic de înțeles pot prididi. A stăpîni sau a nu înțelege, e singurul mijloc d-a nu suferi. A pricepe tot sau a nu te sinchisi de nimic, aceasta e singura taină a vieții“* (*op. cit.*, p. 37). Reflexivitatea eminesciană își găsește astfel un continuator în Delavrancea, bucuros la orice popas să ne încredințeze gîndurile minții sale frămîntate de enigma lucrurilor.

Dar peste tot ce-i dase timpul său și exemplul înaintașilor recenți, Delavrancea rămîne el însuși prin mai multe însușiri ale imaginației sale și printr-o seamă de procedee ale realismului, pe care el le introduce mai întîi în proza noastră. Darul său vizual, adeseori remarcat, este incontestabil. Comparațiile și metaforele sale traduc o viziune totdeauna fragedă. Iată o ninsoare la începutul lui decembrie : *„A dat Dumnezeu zăpadă nemiluită ; și cade, cade puzderie măruntă și deasă, ca făina la cernut, vînturată de un crivăț care te orbește. Muș-*

celele dorm sub zăpadă de trei palme. Pădurile în depărtare, cu tulpini fumurii, par cercelate cu flori de zarzări și de corcoduși" (op. cit., p. 9). Efectele de lumină sînt notate cu multă finețe : *„Era o lună nepomenit de frumoasă. Lumina ei poleia în argint vișinii înfloriți. În capătul cărării soră-mea, subțire și dreaptă, părea o stană de marmură albă, lumina lunii se schimbă în rumeniu, în violet și înecă lumea într-un aer albastru"* (op cit., p. 105). Uneori senzația auditivă se asociază : *„Într-o zi cădea o ploaie caldă. Fulgerele se frîngeau aprinse în norii rostogoliți de vînt. Strașinile giuruiau în căldări parcă s-ar fi jucat cineva pe o coardă de chitară"* (op. cit., p. 105). Alteori sînt tablouri dinamice, ca al acestei hore rustice, redată cu o mare bogăție de verbe : *„În fața hanului roșu se încinsese o horă strașnică de săreau scîntei de sub călcîie. În vîrtejul jocului salbele de galbeni împărătești și icosari turcești zornăiau la gîtul celor avute. Vîlnecele, cu fluturi sclipitori, zburau cînd la dreapta, cînd la stînga. Suratele, împodobite cu flori-domnești, rîdeau izbind pămîntul după hihăitul flăcăilor pletoși, rumeni de zăduf și de sînurile durdulii. Se mlădiau rotund trupurile, dîrdîind pe picioarele lor sprintene, parcă naiba gîdila astă tinerime plină de foc s-o arunca în sus ca p-o minge"* (op. cit., p. 31). Alteori întîmpinăm figuri și siluete de un caracteristicism acuzat, al acelui Zobie, gușat coborît parcă dintr-o pînză a lui Goya : *„Capul lui mare ca o baniță se reazămă p-un gît înfundat în umeri. Picioarele și mîinile-i cată anapoda. Fața, lată și scofîlcită, la fitece pas, se strîmbă. Iar gușele, înflorite ca la un curcan, și le aruncă pe spete, și le mișcă moale și gras în mersul lui șontîcîit pe piciorul drept"* (op. cit., p. 38). Delavrancea nu este astfel numai creatorul poemei în proză, dar și inițiatorul așa-numitului stil colorat, bogat în cuvinte pitorești, în metafore și imagini, în tot ce poate sălta relieful sensibil al expresiei : un stil care sub pana unora dintre scriitorii noștri mai tineri datorește, așadar, atîta exemplului și precedentului său.

În latura artei de a povesti îi datorăm lui Delavrancea mai multe procedee rămase, pînă la el, necunoscute prozatorilor noștri. În *Irinel* narațiunea ia forma monologului interior. Povestitorul nu asistă la evenimente, nici nu le reînvie din trecut, nici nu le ascultă din gura altora. El le retrăiește din amintire, dar nu ca pe niște fapte desprinse de sine și răcite, trecute în domeniul obiectivității, ci ca pe niște întîmplări vii, ca pe niște momente ale vieții sale lăuntrice, singuratice și îndurerate. În această întoarcere a omului către sine însuși, un singur cuvînt auzit în amintire își asociază înțelesuri bogate, pe care solitarului îi place să le scormonească printr-o analiză neîndurătoare : *„Tocmai atunci auzii pe unchiu-meu : «Irinel !... Irinel !... Unde ești ?...» Ea dispăru într-o clipă. Mă trîntii în pat. Luai Letopisețile. În loc să citesc începui să mă gîndesc. «Irinel ! Irinel !» Cel dintîi, repede, as-*

pru, răutăcios — cel de-al doilea, mai lung, mai dulce, mîngîietor chiar. Desigur a voit s-o dreagă, să mă înșele. Să crez, eu, că nu s-a gîndit la nimic. Dar ce a însemnat acel «unde *ești ?» Am înțeles cum a zis* «unde». *Aci era tot înțelesul întrebării. Nu că avea să-i spue ceva, dar dorea foarte mult să știe !* «unde» *e ? Adică, nu care cumva e la mine în odaie ? Atîta pază e umilitoare pentru un orfan de care a îngrijit o viață întreagă,* și i-a îndoit averea, *ca să aibă dreptul să-i zică, c-o singură vorbă, c-o singură privire : «așa știu eu să răsplătesc pe un ingrat, pe un tînăr care nu seamănă bătrînilor ce se duc și înmormîntează cu ei* moravurile sfinte din țara asta !» *Acest* «unde *ești» prea fusese cusut cu ață albă. Ce, nu știa,* el, unde *«era» ea ?" (Irinel,* în vol. *Hagi-Tudose,* 1903, pp. 73—74). Analiza psihologică a atins la puțini alți scriitori mai multă precizie, ca în aceste rînduri în care orfanul îndrăgostit de fata tutorelui aude într-o singură întrebare a acestuia toate nuanțele sentimentului împărțit care îl leagă de binefăcătorul său. [1]

[1] Procedeul analizei intențiilor cuprinse într-un cuvînt și într-o intonație reapare mult mai tîrziu, la romancierii noului realism psihologic. Astfel, în *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* de Camil Petrescu, bătrînul Tache Gheorghidiu întreabă pe fratele său Nae, politicianul : „— *Ei, Nae, ce se aude, intrați sau nu intrați în război ?*" Și eroul romanului comentează : *„N-am înțeles bine dacă prin acest «intrați», în loc de «intrăm», unchiul Tache înțelegea să lase doar partidului liberal problema intrării în acțiune sau folosea persoana a doua, numai pentru că el se și considera mort"* (I, p. 33). Tot astfel în *Rusoaica* lui Gib I. Mihăiescu, în disputa dintre Niculina și Ragaiac, femeia înlocuiește la un moment dat pe obișnuitul „tu" prin „dumneata", obligînd pe cel din urmă să observe : *„...cuvîntul «dumneata»... reveni în glasul ei, «distant, rece, sarcastic parcă»"* (p. 124).

Într-un astfel de monolog interior, meditația dă viață aievea scenelor văzute și auzite, ca în aceea pe care o reproducem mai jos pentru ingeniozitatea cu care scriitorul știe să împletească dialogul cu o obsesiune a timidului. În timp ce replicile lui Irinel și ale lui Iorgu se urmează, acesta din urmă își observă ghetele și obsesia lui trivială interceptează necontenit scena în care soarta i se decide. Căsătoria lui Irinel cu un pretendent bogat se hotăra într-o odaie vecină, cînd aceasta vine să-i aducă vestea : *„Ochii ei scînteiau ; albastrul lor mi se păru un ocean revoltat, fără fund, fără țărmuri. Privii în jos, prostit de o spaimă neînțeleasă. Îmi văzui ghetile și mă gîndii : azi mi le-a făcut ori nu ? Firește că da. Nu mi le face în toate zilele ? — Iorgule, știi de ce-a venit bătrînul ? — Nu, îi răspunsei eu c-o liniște stupidă. «Mi-a făcut ghetile... ori a fost rouă...» — Iorgule, știi ce mi-a zis tata ? — Nu. — Să pui rochia de fulard. — Rochia de fulard ?... A carè-mi place mie ?... — Dar știi de ce mă gătesc ? — Firește că da. Ea tresări. Eu continuai, ștergîndu-mi o gheată cu batista. Firește că știu... Nu este azi sărbătoare mare ? — Ah ! îmi răspunse ea trîntindu-mi mîna de care*

mă ținea, nu știi nimic! Ce om indiferent și nepriceput ești! — Indiferent? Înțelesesem tot din privirea și emoțiunea ei, și cu o liniște, care desigur nu era a mea, mă plecai și-mi ștersei și cealaltă gheată“ (op. cit., pp. 77—78). În actul ștergerii ghetelor se exprimă o puternică emoție. Inhibiția momentului, liniștea despre care ni se vorbește, ne face să înțelegem că emoția s-a interiorizat și a pus stăpînire pe omul adînc. Împletirea motivului vulgar prin scena de mare interes patetic este un procedeu realist, pe care Delavrancea îl introduce în proza noastră împreună cu atîtea altele ale aceleiași direcții literare.

În cele mai multe din nuvelele sale, chiar în acele de tip realist, Delavrancea se reprezintă pe sine, narează împrejurări de-ale sale sau încarnează conflicte sufletești proprii. Fondul inspirației sale rămîne deci liric, deși mijloacele sînt adeseori acele ale analizei și ale observației obiective. Chiar cînd i se întîmplă să pună în picioare o figură cu totul deosebită de sine, el o face din punctul de vedere al valorificărilor personale. În *Sultănica*, în *Zobie*, în *Milogul* participarea înduioșată a scriitorului la soarta eroilor săi creează atmosfera lirică a narațiunii. În *Domnul Vucea*, meschinăria abuzivă a institutorului de altă dată este resimțită din unghiul propriei copilării care a avut să sufere de pe urma ei. Poate o singură dată Delavrancea a ieșit din sine însuși, construindu-și povestirea din date exclusiv obiective, fără amestecul materialelor furnizate de sentimentul și aprecierea sa. În acel moment, Delavrancea și-a scris capodopera: nuvela *Hagi-Tudose*. Caracterul eroului este construit din dialogul personagiilor care au de-a face cu el sau din vorbele și faptele sale. De la *Alexandru Lăpușneanul* al lui C. Negruzzi nimeni nu mai aplicase cu aceeași consecvență norma impersonalității. Dar spre deosebire de Negruzzi și în acord cu noua estetică realistă, Delavrancea își vede personagiile în atitudini individualizate, pe care le descrie cu minuție. Iată pe ctitorii bisericii enumerînd frumusețile locașului lor: *„Mă rog, nu au atîtea degete, la amîndouă mînele, cîte minuni se află în sfîntul locaș. Și cînd se încurcă se fac foc bătrînii troițeni; ba își mușcă degetele la numărătoare, căci iată cum au apucat ei să numere minunile: ridică amîndouă mînele în dreptul ochilor, ți le vîră sub nas cu degetele răsfirate, apoi la fiece laudă zic «una la-mînă» și moaie cîte un deget în gură. La înfierbințeală, uită că degetele sînt ale lor, și le mușcă, și vorba se preface în supărare, supărarea în ceartă și cearta în gîlceavă. Cum să cază ei la învoială?... Fiecare vrea să laude și să numere numai cum vrea el, iar nu cum laudă și numără ceilalți“ (op. cit.*, pp. 3—4). Cînd ctitorii se retrag și scena rămîne a fi stăpînită exclusiv de hagiu, povestitorul se întoarce în trecut pentru a ni-l prezenta pe erou în momentele tipice ale vieții sale, lucrînd de data aceasta prin simplificări expresive, ca într-un portret clasic, prin acumulare

de largi trăsături convergente, arătîndu-ni-l de pildă pe hagiu cum reacționează față de nevoia de a se hrăni și de a se încălzi, cum rezolvă problema căsătoriei, cum se comportă în negoțul său, ce atitudine religioasă are etc. Abia după ce portretul se completează prin trăsături pe care i le pune la dispoziție biografia eroului, povestitorul revine la nivelul prezentului și încheie prin nararea agoniei și morții Hagiului. Mărturia lucrurilor mute, „mediul" naturalist, vine să sprijine prezentarea viguroasă a caracterului : *„Păreții sînt cojiți și galbeni ; grinzile tavanului, negre și prăfuite ; icoanele, cu sfinți șterși ; patul de scînduri acoperit cu o pătură lățoasă, vărgată cu alb și vișiniu. Două perne de paie la perete și una de lînă îmbrăcată într-o față soioasă. Pe jos pardoseală de cărămizi reci. Odaie tristă, întunecoasă, un mormînt pe al cărui ochi de geam, ca un sfert de hîrtie, ț-ar fi frică să privești, de frică să nu vezi morții odihnindu-se cu fețele în sus"* (*op. cit.*, p. 23). Totuși pictura lucrurilor nu cade în minuție balzaciană. Omul și conflictele lui domină cu hotărîre în *Hagi-Tudose*, care, în 1903, data cînd povestirea apare în volum, reprezintă fără îndoială punctul cel mai înaintat al noului realism românesc.

2 DUILIU ZAMFIRESCU

Începuturile lui Duiliu Zamfirescu sînt contimporane cu ale lui Barbu Delavrancea. Totuși în 1883, cînd apare volumul *Fără titlu*, primele nuvele ale autorului *Vieții la țară*, formula lui literară pare mai puțin cristalizată decît aceea a unora din povestirile lui Delavrancea, cum ar fi *Sultănica*, abia cu doi ani mai apropiată de noi. Evoluția lui Duiliu Zamfirescu va avea de străbătut un drum mai întins. Cu toate acestea, chiar în nuvela *Amintiri din vremuri*, cuprinzînd un episod din viața poetului Depărățeanu, alături de accente romantice care ne duc cu gîndul pînă la primele manifestări ale lui Costache Negruzzi, alături de exagerarea sentimentelor și, în declarațiile eroilor, de supraîncordarea melodramatică a tonului, se găsesc și unele înmuguriri ale artei viitoare. Romanticul face să răsune trîmbițele sale, atunci cînd pune pe unul din personagiile povestirii să declare:

„Și eu credeam că nu poate fi ceva mai mare, mai sublim, mai vulturește scris decît Faust... *E o suflare de geniu sălbatic, care a produs aceste versuri arzătoare ; o lumină scăpărată de creierul unui Dumnezeu, care a venit să aprindă ideile acestui Om-rege ; e un fulger de cugetare ; o împărăție de vorbe frumoase, care se înlănțuiesc, se strîng, se armonizează ca notele unor glasuri din cer" (Nuvele,* ed. Mariana Zamfirescu-Rarincescu, 1939, p. 19). Alteori revărsarea sentimentală trece dincolo de justa măsură, într-un dialog lipsit de orice naturalețe : *„A, domnule* (vorbește eroina), *e prea frumos din parte-ți, și-ți sînt datoare multă recunoștință pentru această orbească ascultare ce-mi dai. Te-am oprit... o, da ! te-am oprit, căci nu mai puteam ! Ah, a iubi și a fi silită să taci... Te-am oprit, Alexandre, dar după aceea ți-am scris să vii, căci acum nu mă mai tem de viitor. Vino și iubește-mă ca altă dată. Spune-mi simțirea ta cu vorbe dulci, cu vorbe de foc ; spune-mi că m-ai iubit întotdeauna, că ai cugetat la mine, numai la mine"* etc., etc. *(ibid.,* p. 50) pînă la mărturisirea finală : eroina era ftizică !

Cînd însă scriitorul renunță la acest fel de a scrie, caracteristic pentru începuturile sale, el se alătură sforțării lui Delavrancea în constituirea noului curent al realismului liric și artistic. Duiliu Zamfirescu n-a atins totuși niciodată vioiciunea închipuirii lui Delavrancea în reprezentarea naturii și a omului. Adeseori, în locul imaginii captate la izvorul însuși al impresiunii directe, întîmpinăm amintirea literară, alegoria antichizantă sau imaginea artificioasă, care întrezărește în transparența naturii modelul lucrurilor fabricate de om. Iată, de pildă, o zi de toamnă cu cerul străbătut de cîrduri de cocoare : *„În straturile albastrei bolți se cufundau dungi unghiulare de cucoare, atît de sus și de subțiri, că păreau ca niște desenuri arabe, incrustate într-o imensă piatră de lazurită" (Locotenentul Sterie,* în *Nuvele,* p. 73). Mult mai deseori însă scriitorul, cucerit de farmecul antichității, recurge la lumea de alegorii ale acestei culturi, acolo unde am fi așteptat numai intuiția directă a naturii. Iată viziunea undelor neliniștite ale mării : *„Oglinda golfului s-a spart. Rigle verzi de apă se aleargă, se lovesc sînuri de sînuri, se înalță o clipă în aer și se zdrobesc, resfrîngîndu-se într-o puzderie umedă. E carnavalul... carnavalul himeric al unei luni de sirene, de tritoni, de nimfe cărora vîntul le taie forme rotunde și brațe molatece din carnea agitată a mării" (Alessio, ibid.,* p. 179). Frumoasa Nannina, cînd o zărește întîia oară, îi apare avînd un gît *„cum numai închipuirea noastră l-a dat sirenelor".* Un efect de lună este întrevăzut prin vălul acelorași amintiri mitologice : *„Vezi o dîră de lumină ? E luna, care bate în oglinda lacului Albano. Tremură nimfele în grote și, dintr-un colț într-altul, își trimet sărutări pe luciul argintiu. Libelulele de apă le prind din fugă și își fac din ele aripi. Și lasă-te, lasă-te farmecu-*

lui de a dormi, fii libelulă, gustă sărutarea unei nimfe; gura lor e parfumată de nufăr și pe sînuri, Afrodita aeneeană le-a însemnat cu cîte două flori de migdal“ (ibid., p. 206). Tot astfel, într-un adînc de pădure, poetului i se năzărește un joc de nimfe și silvani. Și cu acea preocupare, care nu era străină nici lui Delavrancea, toate tablourile se constituie din note dulci, susţinute de curentul unui lirism voluptuos. Parcurgînd atîtea din nuvelele lui Duiliu Zamfirescu, din această epocă, simţim lămurit că, în pictura naturii, ceea ce îl interesează pe poet nu este numai viziunea lucrurilor, dar și expresiunea sentimentului său delectabil în legătură cu ele.

Lirismul lui Duiliu Zamfirescu este însă, în alte împrejurări, destul de deosebit de acel al lui Delavrancea. Nu mai întîmpinăm aci vulcanismul unui temperament în luptă cu destinul, ca la autorul *Paraziţilor*, ci dezolarea cerebrală la gîndul nimicniciei omului și a lumii. În redarea acestor sentimente, Duiliu Zamfirescu folosește, împreună cu toţi reprezentanţii realismului liric și artistic începător, reflecţia filozofică generală, care nu respinge pe alocuri nici termenul tehnic și științific. În *Singurătate*, cînd din aburii lacului se întruchipează apariţia nestabilă a unei nimfe, scriitorul, care nu încetează o clipă de a se analiza, notează: *„Eu însă mă uitam la dînsa cu puterea tuturor simţurilor concentrate în vedere. Și, cum se întîmplă adesea, în loc s-o văd mai bine, aţintirea îndelungată a privirilor asupra unui singur punct îmi produse efectul dimpotrivă: percepţiunea se slăbi“ (op. cit.,* p. 210). Cititorul tratatelor de filozofie și psihologie, fostul elev și prietenul mai tînăr al lui Maiorescu, urmărește nu numai pulsaţiile activităţii perceptive, dar și întunecarea trecătoare a conștiinţei eului cu toate acompaniamentele fiziologice: *„Inima bătea rar, respirarea mi se oprise în gît, o desăvîrșită curmare a funcţiunii organelor mă făcu să cred mai pe urmă că o secundă eul meu nu m-a cunoscut. O secundă am lipsit din mine“ (op. cit.,* p. 212). Cînd, în sfîrșit, după acea noapte populată cu fantome, scriitorul se regăsește în faţa măreţei văi romane, sentimentul său află, pentru a se exprima, această neașteptată formulare filozofică: *„A doua zi, deschizînd fereastra pe valea Romei, splendoarea peisajului îmi redete conștiinţa estetică, pe care o pierdusem“ (op cit.,* p. 214). Este, desigur, nu numai o consecinţă a unor împrejurări locale, cum ar fi elementele de cultură filozofică intrate în formaţia spirituală a tuturor junimiștilor, dar și o repercusiune a naturalismului contemporan, tendinţa lui Duiliu Zamfirescu de a studia cazuri patologice, urmărite pînă în amănuntul lor psihologic și organic. Așa se întîmplă, de pildă, în nuvela *Frica* (1895), unde emoţia aceasta este urmărită în toate detaliile desfășurării ei. Paginile consacrate analizei încep printr-o definiţie a fricii, drept *„ideea unui lucru ameninţător, care ar apăsa*

sentimentul de sine". *Toţi oamenii încearcă sentimentul acesta : „Starea aceasta este absolut comună tuturor muritorilor şi, în acea minută de neclaritate, în care eul este de-a dreptul ameninţat şi fără apărare*, la toţi oamenii le e frică" (*op. cit.*, p. 240). Tehnicitatea formulărilor dobîndeşte uneori aspecte de tratat ştiinţific : *„Căpitanul văzuse, mai mult sau mai puţin, totul, şi deşi impresiile directe de la lucruri erau mai puternice decît impresiile lor intuitive, ajunsese pînă la harap, fără nimic extraordinar"* (*op. cit.*, p. 240). Impresii „directe" şi impresii „intuitive" seamănă a distincţie de manual. Barbu Delavrancea n-a rătăcit niciodată prin coridoarele atît de sinuoase ale abstracţiunii. Şi, dacă n-a făcut-o, împrejurarea se explică nu numai prin intuitivitatea superioară a imaginaţiei sale, dar şi prin simţul său lingvistic incontestabil mai viu.

Ceea ce gîndea Duiliu Zamfirescu în problema limbii literare, aflăm destul de limpede din prefaţa de la 1888 a *Nuvelelor* sale, importantă pentru că cuprinde poate prima declaraţie de principii veriste a literaturii noastre : *„arta stă tocmai în alegerea adevărului"*. Dar adevărul, pe care doreşte Duiliu Zamfirescu să-l fixeze, este acela al clasei de mijloc, mai tîrziu al marilor proprietari de pămînt, pentru care, după cum ni se spune, limba ţărănească a lui Slavici sau aceea periferic orăşenească a lui Caragiale, ar fi nişte unelte lingvistice nepotrivite. Nu vom discuta îndreptăţirea excluderii lui Creangă, niciodată pomenit, dintre creatorii mijloacelor lingvistice actuale ale literaturii noastre, nici vederea care recunoaşte în limba lui Caragiale *„stratul mahalalelor şi al oraşelor de provincie"*. Vom reţine însă expresia aspiraţiei de a crea o nouă limbă literară, adaptată vieţii intelectuale şi afective a unei clase mai cultivate, care pînă aci nu fusese exprimată de literatura vremii şi nici n-ajunsese să-şi făurească singură propria ei unealtă literară : *„Cred*, scrie Duiliu Zamfirescu, *că este o năzuinţă dreaptă de a încerca o formă literară pentru schimbul de gîndiri şi de simţiri mai alese, care pînă aci se făceau în limbă străină sau într-o românească pe care literatura cu nici un preţ n-o putea primi"* (*op. cit.*, p. 71). Pe drumul acestor înfăptuiri, Costache Negruzzi este singurul înaintaş amintit.

În şirul romanelor de mai tîrziu, dar mai cu seamă în *Viaţa la ţară*, 1898, în care temperamentul lui stilistic ajunge la formele unui clasicism plin de măsură şi claritate, Duiliu Zamfirescu renunţă în cea mai mare parte la manierismul trecutului. Analistul naturalist al stărilor sufleteşti stăruie, ba chiar se dezvoltă în el, fără să mai simtă nevoia apelului la nomenclatura şi dialectica ştiinţei. Lirismul şi reflecţia continuă să alimenteze paginile acestei noi perioade, dar fără excesul şi abstractismul trecutului. Lirismul capătă o pedală gravă şi simplă şi reflecţia generală aderă parcă mai adînc la impresia directă. Iată pagina în care,

îndrăgostit, Matei trăiește farmecul august al unei nopți de vară: *„Liniștea singurătății cuprinsese din temei toate celea. Întunericul se coborîse din fundul depărtărilor, parcă s-ar fi deschis zăgazurile vremilor trecute, și haosul ar fi inundat lumea. Rar, cîte un zgomot din sat venea să turbure pacinica tăcere a cîmpului. Un cîine lătra în somn, înăbușit, or un buhai mugea cu glas adînc; cucovele de baltă țipau cîteodată în marginea trestielor, or rînchezatul vreunui mînz venea ascuțit despre pădure. Țirîitul bălărielor părea a face parte el însuși din tăcere (op. cit.,* ed. 1898, „Biblioteca pentru toți", pp. 84—85). După această descriere sprijinită de atîtea elemente concrete, reflecția generală pare a voi să-și recucerească vechile ei drepturi: *„O blîndă descurajare păru că învăluie sufletul lui Matei, care, cu trupul rămas pe paile uscate, plutea în văzduh, cu întreaga sa ființă nematerială. Ca la toți oamenii echilibrați, dar cu fantazia caldă, nimicnicia făpturei noastre, față cu natura uriașe, era o cauză statornică de melancolie, iar pe de altă parte scînteia ce arde în noi, facultățile noastre, sufletești, un continuu îndemn de-a trăi. A pricepe că nu poți pricepe și că nu ești în stare de a împiedica împlinirea legilor firei, este deja interesant; dar a pricepe pentru ce nu poți pricepe, e minunat, fiindcă dacă ai putea înlătura pricina pentru care nu poți pricepe și care e parte în tine, dar și afară din tine, ai pricepe totul! Viața e plină de durere și de farmec.*

Ce somn adînc doarme spațiul dintre stele!" etc. Dar cum scriitorul, mai experimentat acum, știe că toate aceste reflecții diluiază emoția și slăbesc puterea intuiției directe, revine la elementul concret și salvează prin el impresia singurătății în fața universului: *„Între fiecare stropitură de lumină din Calea Lactee sînt milioane de poște de singurătate. Și unde ne ducem noi, după moarte? noi, partea aceasta ce se desprinde din tiparul de acum? Nicăiri. Murim în noi înșine, cum mor făpturile unui vis, în vis. — Un car trecea pe drum, iar căruțașul cînta din fluier, singur" (op. cit.,* pp. 85—86). Imaginea carului și a cîntecului singuratic al căruțașului eliberează sentimentul și însuflețește dintr-o dată tabloul acoperit atîta vreme de meditația cugetătorului.

Numeroase sînt pasagiile *Vieții la țară,* în care amănuntul realist, umoristic sau grațios, dă viață și adevăr tablourilor. Iată pe conul Dinu, meditînd în singurătate la acea schimbare a vremurilor care îi îngăduise unui Tănase Scatiu să aspire la mîna fiicei lui: *„Șezu jos și fumă mai departe din țigara stinsă, sărind cu mintea la nepotu-său Damian, care nu mai venea din străinătate, la soră-sa Diamandula, mama lui Damian, care trăia numai prin puterea dorului de fiu-său, la una și la alta, pînă ce un pisic, care se strecurase sub scaun, îi atrase luarea-aminte, prin îndemînarea cu care se juca cu pana țigaretei lui Tănase Scatiu" (op. cit.,* p. 17). Iată pe bătrîna Diamandula, al cărei dor

statornic pentru băiatul plecat în depărtări se luminează în scăpărarea de fulger al unui amănunt veristic neașteptat, mai bine decît prin cea mai atentă și savantă analiză psihologică : *„Legată la cap cu o bocceluță de mătase neagră după moda veche, coana Diamandula își trăgea din cînd în cînd ochelarii de pe frunte, legați la spate cu ață, ca să privească, pentru a o suta oară, o scrisoare a fiului său. Bătrînă, bolnavă, surdă, ea trăia, spre minunea tutulor, numai prin puterea unei dorințe : aceea de a mai vedea, înainte de a muri, pe unicul ei copil... Cîte o rară scrisoare ce venea de la el, era cetită, recetită, învățată pe dinafară de o mie de ori ; plicul descusut și pe o parte și pe alta ; marca de pe plic studiată pînă în firele mustăților regelui Humbert — căci scrisorile veneau din Italia“* (pp. 19—20). Iată scena agoniei Diamandulei, în care fulgul urmărit deopotrivă de bătrîna care se stingea și de fiul ei, care o veghează, descătușează în tablou nu numai un curent de adevăr, dar și o emoție simbolică mai generală : *„El aștepta, cu capul plecat spre dînsa. După cîteva minute o văzu întinzînd degetele de la mîna rămasă liberă, către perna de la perete și culegînd un mic fulg, pe care îl suflă în aer. În mintea amîndurora treceau lucruri ciudate, străine de solemnitatea tristă a momentului. Gîndul bătrînei, liberat deocamdată de durerea fizică ce o stăpînea, rămînea plutitor în aer și se anina de fulgul de pe pernă ; gîndul lui, încreminit de apropierea morții,*

se destindea prin curiozitate și urmărea pe acela al mame-sei, ocupat de un fulg“ (p. 53).

Întocmai ca mai toți scriitorii realiști români, pînă cînd un Alexandru Macedonski cucerește sectoare noi ale artei descriptive, Duiliu Zamfirescu este mai ales un pictor al omului și al peisagiului, mai mult decît al lucrurilor și al interioarelor, care apar totuși uneori în paginile lui. Remarcabilă este apoi sub pana autorului *Vieței la țară* sau *Tănase Scatiu* pictura stărilor de mulțime, cu atîta vreme înainte ca L. Rebreanu să dezvolte larg posibilitățile acestui motiv. Vrednică de atenție este și evocarea vieții interioare, cu afundări într-o lume de imagini construite după alte legi decît acele ale atenției voluntare : *„Se întoarse de la Florea înapoi, cu un sentiment de descurajare sufletească, de gol, pe care vremea de-afară, cu pomii desfrunziți și cerul împodobit de nori, îl mărea și mai mult. Intră acasă. În odaia lui focul se stinsese. Se așeză într-un fotoliu și rămase astfel cu mîinile duse la gură. Frigul îi șerpuia prin vine, dar parcă nu se simțea în stare să se scoale și să cheme. Își aduse aminte de o cameră rece dintr-un otel de la Pisa și i se păru că vede apa turbure a Arnului curgîndu-i pe dinainte. Cum trece timpul !... Ce o fi făcînd Sașa ?... Începea să se-ntunece... O muscă bîzîi greoaie prin aer și se izbi cu capul în oglindă. El văzu, ca prin vis, un punct negru căzînd, dar dincolo de fața oglinzii, și, tot acolo, spațiul din odaie, reprodus în slaba lu-*

mină a zilei. Ce departe i se părea un cadru din perete văzut în oglindă! Albul și negrul din el alcătuiau un cap de călugăriță. Dacă închidea ochii mai mult, călugărița se prefăcea într-o biserică gotică; cînd îi deschidea, biserica redevenea călugăriță... Și așa, un freamăt de memorie îi cînta în minte rugăciunea celor patru popi, în mijlocul cîmpului, cînd cu venirea sfintei. Dar picătura de aghiazmă de pe gîtul Sașei!... Ce încîntătoare era Sașa în ziua aceea, așteptîndu-l...“ (Viața la țară, pp. 209—210). Caracterul atît de modern al procedeului nu poate scăpa nimănui și el alcătuiește punctul cel mai înaintat al artei de analist a lui Duiliu Zamfirescu, atentă la enigmele vieții sufletești.

3 AL. VLAHUȚĂ

Din aceeași generație cu Delavrancea și Duiliu Zamfirescu și abia cu vreo zece ani mai bătrîn decît Brătescu-Voinești, Al. Vlahuță este și el unul din reprezentanții noului realism liric și artistic. Imaginația lui Vlahuță nu egalează însă niciodată pe aceea a emulilor săi și nici puterea lui de a crea caractere omenești și de a învia situații, încît din bogatul material nuvelistic răspîndit în seria volumelor care încep să apară încă din 1886, cititorul reține o atmosferă, o atitudine, dar nici o figură despre care să putem vorbi ca despre oameni care au trăit odată, așa cum putem vorbi despre atîția întîlniți în paginile lui Delavrancea, Duiliu Zamfirescu și Brătescu-Voinești. Îi lipsește lui Al. Vlahuță, pentru a fi atins un astfel de rezultat, puterea de a-și individualiza figurile și pe aceea de a se uita pe sine. Om de idei și natură militantă, cu toată poziția contrarie pe care a crezut că o

poate reprezenta într-o celebră corespondență cu I. L. Caragiale [1], în proza lui Vlahuță tipicul strivește individualul, schemele generale înnăbușesc pîlpîirea vieții unice, și în aceste scheme și tipuri se concentrează resentimentele scriitorului, revoltele și dorințele lui de mai bine. Al. Vlahuță a simțit desigur limitele înzestrării lui, atunci cînd apărîndu-se împotriva oricui i le-ar fi imputat, îi scria lui Iacob Negruzzi cu prilejul trimiterii unei poezii a începuturilor sale: *„Între bucățile ce vă trămit e una* Scrisoarea unui bătrîn *care nu pare a fi decît țipătul unei uri personale, și ca atare nevrednică de a figura în bătrîna și serioasa dvs. revistă. În realitate însă nu e așa. Poate că am tras puțin cu coada ochiului pe de lături, însă sîmburele concepției mele, vă mărturisesc cu sinceritate, a fost cu totul abstract, obiectiv, străin de patimele înguste ale zilei*" (Torouțiu și Cardaș, *Studii și documente literare*, I, pp. 335—336). Desigur, sinceritatea lui Vlahuță nu poate fi pusă la îndoială: îngustele patimi zilnice nu l-au stăpînit niciodată în scrisul său. Dar dacă talentul său literar a fost liber de patimile cele mici, cele mari și nobile, împreună cu tristețea de a le vedea necontenit contrazise, l-au stăpînit totdeauna, și împrejurarea este atît de evidentă, încît niciodată în fața vreuneia din creațiile lui Vlahuță nu întîmpinăm

---

[1] Publicată în vol. *Dreptate*, 1914, de Al. Vlahuță, și *Abu-Hasan*, 1915, de I. L. Caragiale.

ceea ce ne izbește atît de des în operele lui Caragiale, acel echilibru al sentimentelor cu privire la eroii săi, care ne fac să spunem că autorul *Momentelor* iubește cu adevărat pe oamenii supuși, pe de altă parte, satirei sau ironiei lui. Lirismul fundamental al operei, substructura sentimentelor reactive este însă o trăsătură a întregului curent. Ceea ce îl deosebește pe Vlahuță este, după propria lui mărturisire, „sîmburele abstract al concepției". Scriitorul nu pare a porni de la intuiția individuală a unui om sau a unor împrejurări, ci de la anumite concepții generale, subliniate afectiv, asupra moravurilor, asupra stărilor noastre sociale, asupra viciilor și păcatelor care ne stăpînesc, clădind în urmă o lume întreagă făcută dintr-o orășenime lipsită de scrupule, rea și vulgară, dominînd o bună pătură țărănească, adeseori foarte nenorocită. La mijloc stă intelectualul dezadaptat, Dan, prefigurația unora din creațiile lui Brătescu-Voinești, văzut însă tot în latura problemelor sale și prin prisma concepțiilor sociale ale autorului. Poate că Vlahuță raționează în nuvelele sale mai puțin decît Delavrancea și Duiliu Zamfirescu; procedeele sale nu folosesc în aceeași măsură intercalarea meditației filozofice, semnalată la emulii săi. Intelectuale sînt la Vlahuță nu procedeele, ci temeliile însăși ale lucrării literare.

Povestitorului îi place să nareze direct sau de sub masca unei confesiuni primite de la eroul însuși al povestirii, fapte pe care nu dorește nici-

decum să le poetizeze, atît de puternică este deocamdată pentru el norma realismului, pretinzînd scriitorului evocarea vieții în formele ei cele mai comune, deznădăjduitor de banale și iremediabil triste. *„În viața mea s-a petrecut mai mult o dramă cerebrală, cum îi ziceți d-voastră* (scrie eroina unei astfel de povestiri), *o dramă de acelea care se prepară și se desfășură încetul cu încetul, fără peripeții zguduitoare, fără deznodămînt tragic, fără foc bengal și tremolo la orchestră, o dramă de acelea care te-nșeală zi cu zi pînă ce te ostenește, te stoarce și te usucă, de ajungi un moment cînd te cuprinde spaima și dezgustul de lume, de tine, de propria ta viață“ (O viață,* în vol. *Clipe de liniște,* 1899, p. 82). Însemnarea este de reținut ca expresia celor mai cutezătoare principii veriste. Dar în căutarea firelor din care este alcătuită o viață ca atîtea altele, scriitorul nu găsește niciodată intuiția revelatoare, ci caracterizarea generală, locul comun al psihologiei curente : *„Eram de optsprezece ani cînd m-am întors de la Paris* (continuă să se spovedească eroina), *unde, timp de șase ani cît am stat în cel mai scump pension, toate au contribuit să facă din mine o păpușă, o ființă... artificială, fără entuziasm, fără voință, fără nici un sentiment omenesc“*. Tînăra fată se găsește situată între mama ei, descendentă orgolioasă al unui neam aristocratic, dorind pentru fiică o viață cum nu-i fusese hărăzită ei însăși, și tatăl, feciorul unui popă de țară, *„un om puternic,*

făcut pentru ca să lupte și să biruie, (dar care) *era așa de slab și de laș în fața mamei, așa de orbește supus caprițiilor ei, încît el n-avea alt rol în casă decît de a procura bani...“* Într-un astfel de mediu familiar tinerețea fetei se ofilește, și cînd, împreună cu dezgustul pe care i-l provoacă întreaga înconjurime, dezamăgirile unei dragoste pe cale să înflorească o fac să aleagă soarta unei existențe în singurătate, eroina își răspunde întrebării : *„Oare cîte vieți am trăit ?* cu formula dictată de cel mai sumbru realism : *Una și proastă !“* (p. 97). Tristețea aceasta fără eliberare, redată prin mijloace sumare, lipsite de orice ingeniozitate și de orice seducție, este aceea a mai tuturor povestirilor lui Vlahuță din aceeași epocă. Realismul este însă la Vlahuță o veleitate. Natura sa adîncă cerea o altă formulă de artă.

Pentru a lămuri mai bine principiile artei literare a lui Vlahuță, în întruparea ei cea mai proprie, scriitorul ne vine el însuși în ajutor prin conferința *Onestitatea în artă* rostită în 1893 și încorporată mai tîrziu volumului *File rupte,* 1909. Acest interesant text reia, în ton personal, unele din ideile estetice discutate către finele veacului trecut, printre care Vlahuță alege pe acelea mai potrivite temperamentului său. Era pe-atunci vremea așa-numitei „estetice științifice“, adică al acelei îndrumări teoretice care spera să descifreze taina artei prin studiul condiționărilor biologice și sociale ale creației artistice. Determinismul taine-ist

pătrunsese și în literatura noastră prin critica lui Gherea. Vlahuță își va pune și el problema „genezei artistului". Dar spre deosebire de acei teoreticieni care socotesc problema ușoară și răspunsul la îndemîna oricui, Vlahuță măsoară cu un ochi gînditor nesfîrșitul cîmp al vieții din care se alege vitalitatea reprezentativă a artistului. Cît de departe trebuie să urci pe linia vieții și de cîte cauze, uneori atît de neînsemnate și fortuite, se cuvine să ții seama pentru a descurca toate firele care s-au adunat în acea alcătuire pe care o constituie geniul artistului? Lucrarea este cu mult prea grea și, în faza actuală a cunoștințelor noastre, ea este cu neputință a fi dusă cu succes la capăt. Afară de aceasta, în artist, ca în oricare dintre oameni, se încrucișează un mare număr de factori ereditari, toate temperamentele strămoșilor. Minunea ivirii unui mare artist pe lume stă tocmai în lucrarea de selecție și concentrare a acelor energii binefăcătoare ale omului menite să evoce puterile asemănătoare din propriile suflete ale noastre, admiratorii artistului. Problema genezei artistului se complică cu una morală. Meditarea chipului în care apare un artist ne dă indicații cu privire la răspunderile lui. „*Cît de important e dar*, scrie Vlahuță, *ca artistul să se pătrundă de rolul lui mare și de puternica înrîurire, pe care o pot exercita operele lui asupra atîtor generații! Și adînca înțelegere a acestei înalte chemări va deveni în aparatul de gîndire al artistului ca un regulator și ca o forță de discernămînt. El se va simți promotorul unui nou curent de idei și de simpatie, creatorul unei vieți, cu mult mai mare și mai însemnată decît propria lui viață, a unei vieți purificate și eterne, pe care el o urmărește cu gîndul ca pe o rază de lumină în toate capetele prin care va trece, o prevede cum străbate timpurile viitoare, ducînd cu ea în lume fixarea pentru totdeauna a celor mai frumoase și mai alese gîndiri ce-au răsărit în existența lui peritoare. Sub puterea acestei credinți el se va simți apostolul, preotul unui cult, și, în momentul creării, cînd va intra să oficieze în altarul artei, el se va griji și va lăsa să doarmă la pragul acestui altar toate supărările, toată ura și toate păcatele lui de om. — Asta înțelegeam adineaorea prin discolorarea, dispersonalizarea artistului, în crearea operei lui; puterea de pregătire și de purificare a sufletului lui, puterea de reculegere și concentrare în tot ce are el mai bun, mai umanitar și mai sfînt; darul de a deveni zeu, pentru a putea crea*" (*File rupte*, ed. 1909, pp. 75—76). Răsună în toate acestea ceva din vitalismul și din estetica simpatiei a lui Guyau, pe care de altfel Vlahuță îl și citează către sfîrșitul dizertației sale. Guyau a fost însă, la finele veacului trecut, unul din adversarii cei mai hotărîți ai realismului în întrupările lui mai noi, pe care îl acuză de a stăvili prin pictura laturilor negative ale vieții, unda de simpatie umană ce trebuie să se propage din opera oricărui artist adevărat. Ce

va deveni deci veleitatea realistă a lui Vlahuță ? Desigur, tristele picturi ale nuvelelor sale, obținute printr-o voință de „depoetizare", care trebuia să dea satisfacție normei contemporane a realismului, se desfăceau pe un fond de revoltă și dezgust, pe un fond de valorificări etice care conțineau în sine și îndemnul către formele nobile ale vieții. Moralistul este prezent chiar în operele realistului Vlahuță. Din cînd în cînd el se afirmă însă singur, și atunci scriitorul așterne paginile sale cele mai bune.

Vlahuță a dăruit prozei noastre „tonul etic". Multe din paginile sale plutesc într-o atmosferă de sinceritate cordială, care angajează pe cititor și-l fac să participe la zbuciumul scriitorului. Iată, de pildă, pasagiul din *Bătrîni și tineri,* în care apostrofele, întrebările, exclamațiile se îndreaptă împotriva tuturor acelor bătrîni care nu știu prețui tinerețea : *„Mă gîndesc la atîtea ș-atîtea amărăciuni pe cari ni le fabricăm singuri din însăși substanța bucuriilor noastre. Da, da. Din materia primă a celei mai curate fericiri pe care ne-a îngăduit-o Dumnezeu, noi țesem, la războiul Invidiei, pînza blestemată a celei mai urîte suferinți omenești... Nenorocită industrie. Să te chinuiești tu să extragi ură din cel mai sfînt produs al iubirii ! — Ce frumos e zborul încrezător al tinereții ! O primăvară e tot sufletul ei, încărcat de speranțe, curat și luminos, ca un cireș înflorit. Vis într-aripat e fiecare gînd al ei, și cîntec fiecare cuvînt, și sărbătoare fiecare clipă... De ce nu te bucuri ? N-ai fost și tu odată așa, întocmai așa, posomorîtă și cîrtitoare bătrînețe ? N-ai visat și tu ? N-ai făcut și tu greșeli ? De ce nu te uiți cu drag la strălucirea, la freamătul acesta de viață nouă care vine zgomotos în urma ta, năvală de lumină, de sănătate, de veselie și de putere nestăpînită ? Bucură-te, cît mai vezi, cît mai auzi, cît mai clipește o scînteie de bunătate și de iubire sub mormanul de cenușă al vieții care-a fost, bucură-te din toată inima ta de viața care vine. Ah, freamătul tinereții, spectacolul tinereții ! Cunoști tu pe lume ceva mai fermecător ?"* (*La gura sobei,* 1928, ed. IV-a, pp. 14—15.) Pasagiul se desfășoară în stilul solilocului, al dezbaterii intime, cu propria subliniere a gîndului care mijește *(„Da, da")*, cu frazarea lirică prin repetarea conjuncției „și" *(„Vis întraripat e fiecare gînd al ei, și cîntec fiecare cuvînt, și sărbătătoare fiecare clipă...")*, cu imagini alegorice *(„pînza suferinței... țesută la războiul Invidiei")*, sau cu comparații grațioase, deși oarecum convenționale *(„sufletul... ca un cireș înflorit")*, cu multe întrebări retorice, cu propoziții exclamative, cu verbe la modul imperativ *(„Bucură-te...")*. Căldura stilului lui Vlahuță este obținută prin toate aceste mijloace.

Deopotrivă cu toți scriitorii realismului liric și artistic, Vlahuță s-a oprit de mai multe ori în fața problemei literare a descrierilor de natură, nu însă în nuvelele sale unde omul este evocat de obicei

în singura latură a frămîntărilor lui intime, fără nici o conexiune cu mediul lui natural. În *România pitorească*, 1901, apoi în *Pictorul Grigorescu*, 1911, tema peisagiului oprește însă îndelung pe Vlahuță, care întrebuințează pentru a o rezolva nu darurile unui ochi de pictor, ci sensibilitatea, de altfel fără forță și noutate, a unui poet. Desigur, Vlahuță grupează cu răbdare în unele din tablourile sale mai multe trăsături văzute, fără să obțină totuși imagini sintetice și revelatoare. După tipul său sufletesc, Vlahuță este mai degrabă un contemplator asociativ, unul din acei admiratori ai naturii pentru care un peisagiu este prilejul unei reverii, imaginea lucrurilor dizolvîndu-se pentru ei în senzații subiective sau în sentimente cu privire la ele. Iată-l pe Vlahuță urcînd muntele Omul : *„Cînd te vezi aici, întîi te încearcă un fel de neastîmpăr, a dulce neliniște, parc-ai fi gata să zbori. E în cuprins ceva așa de măreț și de sărbătoresc, că uiți deodată și osteneală, și foame, și sete, și nu te mai înduri să stai jos — privești uimit în toate părțile, respiri din adînc aerul acesta proaspăt, răcoros, ce pare că miroase-a zăpadă, ochii tăi sorb cu nesaț depărtările, și nu știu ce sentiment de voioșie, de copilărească semeție te face să-ți ridici fruntea și să cauți falnic în jurul tău, ca și cum ai fi lucrat și tu la așezarea atîtor podoabe, ca și cum, în clipa asta, anume pentru tine, se înalță în slăvi de pretutindeni popoarele de munți..."* (*România pitorească*, ed. Cartea Românească, 1939, pp. 130—131). În loc să observe, scriitorul se observă, și în locul „descrierii", întîmpinăm o „introspecție". Dar chiar acolo unde trăsăturile exterioare nu sînt cu totul absente, ca în vederile panoramice notate în munții Buzăului, descrierea culminează în introspecție, redată de altfel prin epitete convenționale : *„Ne odihnim la capătul podișului, pe una din stîncile ce împrejmuesc încîntătorul lac al Siriului. Stă soarele la nămezi. Peste vrăjitul cuprins domnește o liniște dumnezeiască. Uimiți, ne uităm în apa lucie, în adîncul albastru al acestui crîmpei de cer încopcit în stînci, la picioarele noastre. Și o clipă trăim în basme"* (*op. cit.*, p. 146). Descrierea reține aproape numai sentimentele privitorului. Alteori, descrierea este redată printr-o alegorie, ca în această pagină consacrată evocării Jiului, privit în locul unde scapă din trecătoarea Petroșanilor : *„Voinicul, frumosul rîu, se smulge din brațele monștrilor și pleacă hăulind de vale. Iată-l tolănit într-un larg boschet de plute. Apa lui, limpede și potolită, pare-o oglindă culcată-n ramă de verdeață. Și-n tăcerea adîncă a codrului, biruitorul doarme — o ațipire de-o clipă, sub grija bătăliilor viitoare. Din cînd în cînd îi vin ajutoare ; pîrae repezi, desfundate din văgăuni întunecoase, gonesc curmăturile munților, și-l caută, îl strigă de departe, și Jiul le aude, le cheamă, și le soarbe lacom în undele lui"* (*op. cit.*, pp. 75—76). Cu preponderența acelorași procedee asociative sînt ob-

ținute și descrierile de tablouri din *Pictorul Grigorescu*. Scriitorul se oprește în fața tabloului, însumează, prin enumerare, trăsăturile lui văzute, dar obține ceva ca impresia vieții abia cînd notează propriile lui senzații asociate, ceea ce i se pare a fi liniștea și puritatea locului zugrăvit de pictor, cu *„copaci care au stat din freamăt"* sau cu o atmosferă în care simțul vital al poetului resimte *„aerul proaspăt al înălțimilor"*. Lipsind în celelalte lucrări ale sale, peisagiul se impune aci ca temă literară și împrejurarea este destul de limpede resimțită de cititor.

CUPRINS

III CĂLĂTORII ROMANTICI

IV PROZATORII „JUNIMEI"

V. SCRIITORII SAVANȚI

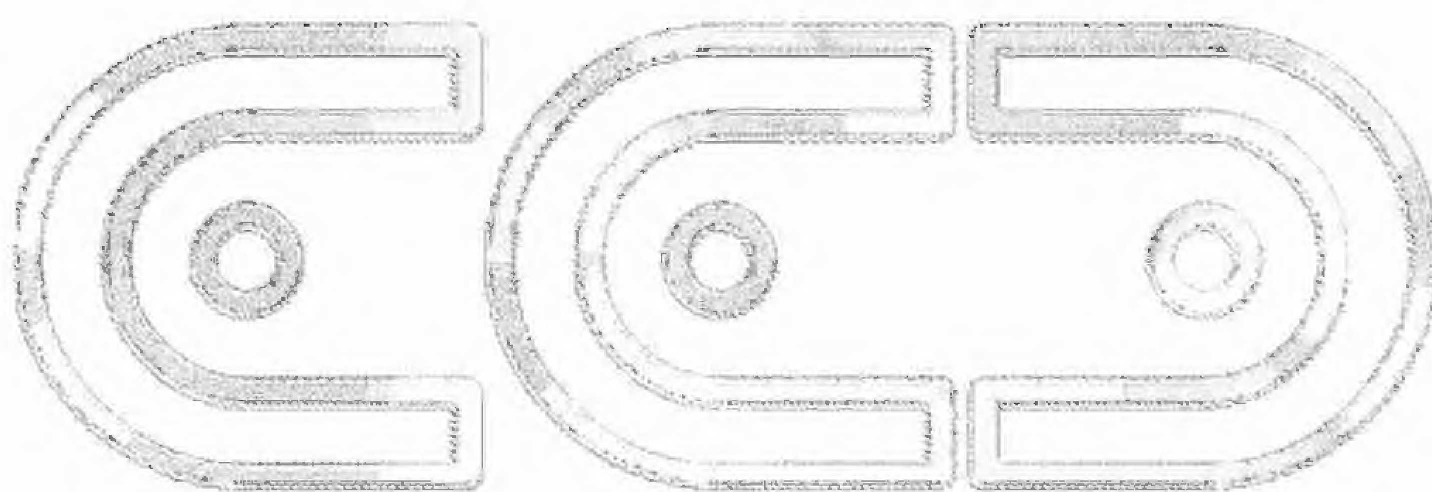
VI REALISMUL ARTISTIC ȘI LIRIC

Redactor responsabil : NICOLAE TEICĂ
Tehnoredactor : ION TUDOR

Dat la cules 17.08.1966. Bun de tipar 28.11.1966. Apărut 1966. Tiraj 50.160 ex. broșate. Hîrtie ziar de 50 g/m². Format 700×920/32. Coli ed. 12,91. Coli tipar 10,25. A. nr. 10.866/1966. C.Z. pentru bibliotecile mari 8R. C.Z. pentru bibliotecile mici 8R—95.

Tiparul executat sub comanda nr. 60.352 la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii", Piața Scînteii nr. 1, București — Republica Socialistă România







Scanare și prelucrare digitală



de

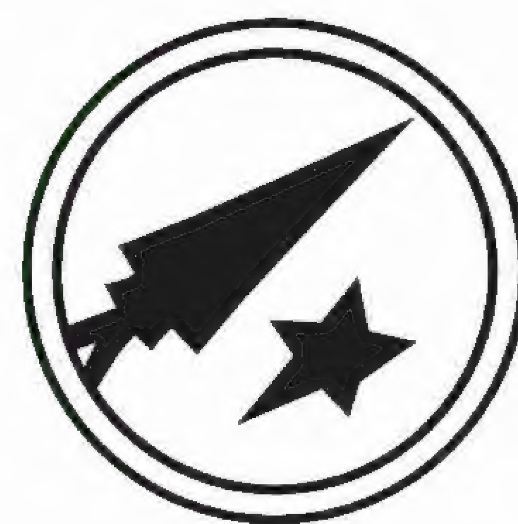




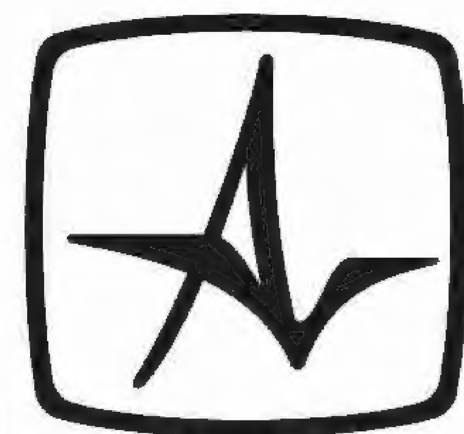
Anonim



și



CAT Graur



Antwerpen





2024

